R. Weber

Diss. Berlin

1921.

Zur Entwicklung und Bedeutung des deutschen Meistergesangs im 15. und 16. Jahrhundert.

Mit einem Anhang
über den Meistergesang in der deutschen Dichtung
des 19. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

zur
Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Berlin.

Von
Rolf Weber
aus Königsberg i. P.

Tag der Promotion: 15. März 1921

Druck von Anthony's Erben, Barth

Referenten: Prof. Dr. Roethe und Prof. Dr. Roediger

Meiner Mutter.

Vorbemerkung.

Papiernot und hohe Druckkosten unserer Zeit haben es notwendig gemacht, die Ausführung des im Folgenden behandelten Themas auf weniger als zwei Fünftel des ursprünglichen Umfangs zu verkürzen. Daß dabei das spezifische Gewicht einiger Teile eher gemindert als gemehrt wurde, konnte, wo es sich um Verarbeitung und Zusammenfassung vieler Einzelgedichte handelte, der Natur der Sache nach nicht immer vermieden werden. Leider mußte auch auf den Abdruck zahlreicher Abschriften von Meisterliedern, die in einem Anhange geplant war, verzichtet werden

Inhalt.

Vorwort.

Der entscheidende Umschwung, den Luthers Auftreten und Lehre für die Geschichte der Meisterkunst bedeuten, gewährt für eine kritische Betrachtung des Meistergesangs im 15. und 16. Jahrhundert die fruchtbarsten Anhaltspunkte. Deshalb beschränkt sich die vorliegende Arbeit darauf, die allgemeine geschichtliche und künstlerische Entwicklung der Meisterlyrik innerhalb dieser wichtigsten Epoche darzulegen. Von der formalen Seite des Meistergesangs: Tabulatur und musikalischer Ausarbeitung, wurde ebenso abgesehen wie von einer Erörterung der dramatischen Produktion der Meisterschulen.

Die gedruckten Quellen, aus denen die Untersuchung schöpft, fließen spärlich genug, soweit einheitliche Sammlungen von Meisterliedern in Betracht kommen. Ein Auszug aus der Kolmarer Liederhandschrift, der zudem fast ausschließlich Erzeugnisse aus den ältesten Zeiten des Meistergesangs enthält; die Meistergesänge des Hans Folz; ein paar Bände Hans Sachsischer Dichtungen, zumeist Schwanklyrik: das ist alles, was an Meisterliedern in Buchform vorliegt. Alles Übrige ist in Aufsätzen, Abhandlungen, Zeitschriften verstreut. Auch Goedekes verdienstvolle Vorarbeiten haben keinerlei wissenschaftlich ergiebige Einzeldarstellungen von Meistersängern angeregt. Die zahlreichen von Johannes Bolte veröffentlichten Meisterlieder sind größtenteils vom Gesichtspunkte des literar- oder kulturgeschichtlichen Interesses aus gewählt und daher angetan, zu einseitiger Beurteilung der Meisterlyrik zu veranlassen. Das Gleiche gilt für die von Goetze und Drescher herausgegebenen Schwanklieder des Hans Sachs, die doch nur einen Bruchteil der lyrischen Gesamtproduktion des Dichters ausmachen. Schon aus diesem Grunde schien es geraten, einige Handschriften heranzuziehen; es waren dies: für

das 15. Jahrhundert eine Heidelberger (P bei Goedeke Grdr. II² 249), die leider nur geringe Ausbeute gewährte; besonders für Beheim gleichfalls eine Heidelberger (Nr. 2 bei Goedeke I² 314); für das 16. Jahrhundert eine Berliner (Q: II² 251); besonders für Hans Sachs eine Göttinger (U: II².252): sie erst gestatteten einen Einblick in die Hauptbetätigungsart der Meistersinger, die Bibeldichtung. Im ganzen belaufen sich die im Nachfolgenden berücksichtigten Meisterlieder — von den Schwankgedichten Sachsens abgesehen — auf etwa 125000 Verse, die Zahl der Töne, in denen diese gedichtet sind, auf etwa 260: Wagenseil und Grimm zählen 322 Töne auf; im ganzen gab es wahrscheinlich mehr als 400.

Das einleitende Kapitel schildert, von einer geschichtlichen Betrachtung der Meisterkunst selber absehend, die kulturellen, sozialen und materiellen Grundlagen des Meistergesangs. Einige grundsätzliche Bemerkungen über verstechnische Dinge sollen den Maßstab der mit der geschichtlichen Darstellung verbundenen ästhetischen Wertung aufzeigen. Bei der Schilderung des Meistergesangs im 15. Jahrhundert kam es lediglich auf Hervorhebung der wichtigsten Entwicklungsstadien an, und dasselbe gilt für die Darstellung des 16. Jahrhunderts mit Ausschluß Hans Sachsens. Doch auch bei Sachs war Beschränkung auf einige charakteristische Gebiete seiner Meisterdichtung geboten, damit für eine Vergleichung der zugleich in Lied- und Spruchform behandelten Stoffe Raum gewonnen würde. Ein zweiter, kürzerer Hauptteil beschäftigt sich mit der Raumtechnik der Meistergesänge und sucht die Frage nach der Beeinflussung des Stoffes durch die Form zu beantworten. — Der Anhang behandelt, nach kurzer Besprechung einiger anderer poetischer Verwertungen des Meistergesangs im 19. Jahrhundert, Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg“ in Hinsicht auf ihr Verhältnis zum geschichtlichen Meistergesange.

Einleitung.

1. Die materiellen und geistigen Grundlagen des Meistergesangs.

Die Stellung des Meistergesangs innerhalb der deutschen Kulturgeschichte ist in den letzten hundert Jahren, bei aller Verschiedenheit der Ausgangspunkte und der Wertung des Einzelnen, doch im wesentlichen übereinstimmend beurteilt worden. Jacob Grimm hat in seiner Schrift vom Jahr 1811[1]) sogleich die Hauptgesichtspunkte gekennzeichnet, indem er, wenn auch den Zusammenhang zwischen beiden Erscheinungen zu stark betonend[2]), die Herkunft des Meistergesangs aus der mittelhochdeutschen Minnelyrik nachwies und den nationalen und sittlichen Charakter der meistersingerischen Tätigkeit hervorhob: ist doch der Meistergesang, abgesehen von gewissen formalen Einwirkungen, die er erfuhr, vom romanischen Ausland unbeeinflußt geblieben; und hat doch andrerseits die Bedeutung der Meisterkunst für das moralische Dasein weiter Volkskreise dem Forscher von jeher die Pflicht auferlegt, den Meistersang im allgemeinen Rahmen der Kulturgeschichte zu betrachten.[3]) Vielfach hat man sogar die Hauptbedeutung des Meistergesangs in den außerkünstlerischen Wirkungen, die er erzielte, zu erkennen geglaubt: in seinen Verdiensten um Verbreitung und Ausbau der neuhochdeutschen Schriftsprache, in dem starken Rückhalt, den er der Reformation bot, in der Popularisierung des gelehrten Wissens seiner Zeit und vor allem der Lutherschen Bibel[4]).

---

[1]) Jac. Grimm, Über den altdeutschen Meistergesang, Gött. 1811, S. 171. 11. 9.

[2]) Roethe, Zum dramatischen Aufbau der Wagnerschen „Meistersinger", Sitz.ber. d. Preuß. Ak. der Wiss. 1919, S. 684.

[3]) Vgl. auch Joh. Christoph Wagenseil, De . . Civitate Noribergensi Commentatio. Accedit . . Von der Meistersinger Origine . . Altdorfi 1697 S. 559 f.

[4]) Max Koch, Meistersinger. Vortrag. Bayreuther Blätter, Bd. 13, Heft 4/5 (1890), S. 117. Vgl. auch Th. Hampe, Spruchsprecher . . , Mitteilungen a. d. german. Nat. Museum, Nürnberg 1894, S. 69.

Die eigentlichen Träger der Meisterkunst waren, wenn auch Schulmeister, Studenten, Anwälte, Notare, Schreiber, ja sogar Geistliche und Ritter zu den Meistersingern gehört haben[1]), dennoch die in Zünfte organisierten Handwerker, unter denen sich die Schuster, Kürschner und Weber besonders hervortaten[2]); und die Entwicklung des Meistergesangs läuft ziemlich genau parallel mit Aufstreben, Blütezeit und Niedergang des deutschen Handwerkerstandes[3]). Der bürgerlich-handwerkerliche Charakter ihrer Kunst zeigt sich auch darin, daß die späteren Meister die Tradition ihrer Kunst verbürgerlicht haben, indem sie den vermeintlichen Begründern ihrer Kunstübung nachträglich bürgerliche Vornamen und Berufe beilegten[4]).

Wie die Minnesinger es gewesen waren, so waren die Meistersinger des 15. Jahrhunderts fahrende Sänger, die von ihrer Kunst lebten und ein Handwerk nur etwa nebenher betrieben Gegen Ausgang des 15. und vollends im 16. Jahrhundert wurden sie seßhafte Städter, die ihr Handwerk nährte und die die Pflege der Sangeskunst auf den Feierabend aufsparten; doch weist das 17. Jahrhundert wieder Fahrende auf, und bereits Hans Sachs scheint um die Mitte des 16. Jahrhunderts sein Handwerk aufgegeben zu haben, um sich ganz der poetischen Produktion zu widmen[5]). Das erscheint um so natürlicher, als die Ausübung der Dichtkunst eine gewisse Gelehrsamkeit voraussetzte, deren Aneignung immerhin geraume Zeit in Anspruch nahm, mochte sie auch auf ein paar populäre Kompendien zurückgehn wie das

---

[1]) Schnorr v. Carolsfeld, Zur Gesch. d. deutschen Mstrgsgs., Berlin 1872, S. 22 f.; Frdr. Keinz, Aus d. Augsburger Mstrsgrschule, Sitz.ber. d. bair. Ak. d. Wiss., München 1883, S. 156 f.; Roth, zur Gesch. d. Mstrs. z. Mainz u. Nürnbg., Ztschr. f. Kulturgesch. 3 Bd. (1896) S. 264 f. u. 179 Anlage II.

[2]) Goedeke, Grdr. II² S. 247; Streinz, Der Mstrgsg. i. Mähren, PBB. Bd. 19 (1894) S. 145.

[3]) Hampe, Benedikt v. Watt, Euphorion Bd. 4 (1897) S. 37.

[4]) Schnorr, a. a. O. S. 15.

[5]) Holtzmann, Germania Bd. 3 (1858) S. 307; dag. Hampe, Spruchsprecher etc. S. 35 f.; ferner Keinz, Augsb. Schule. . S. 153; Nagel, Stud. z. Gesch. d. Mstrsgr., Langensalza 1909 S. 23 Anm.; Goetze, Puschman, Neues Lausitzer Magazin Bd. 53 (1877) S. 64; Arnold, Sachs' Werke XXI; Hartmann, Deutsche Mstrlieder-Hss. i. Ungarn, Festgabe z. Sachs-Jubiläum, München 1894, S. 78 ff.

immerhin noch recht umfangreiche Speculum universale des Vincenz von Beauvais, das vom 13. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts ein vielgebrauchtes Buch des allgemeinen Wissens war, welches nicht nur auf Dante, sondern, wenn auch meist wohl nur indirekt durch Auszüge und Bearbeitungen, ebenso auf die Meistersinger entscheidenden Einfluß gewann. Erst sehr allmählich wurde die aristotelisch-scholastische Bildung, die in solchen Werken niedergelegt war und die selbst Hans Sachs noch sichtlich beeinflußt hat[1]), durch die humanistisch-protestantische Wissenschaft zurückgedrängt[2]).

Auch mit der jeweils vorherschenden Kirche hat der Meistergesang stets in innigem Zusammenhange gestanden. Wenn einige Forscher behauptet haben[3]), die Meistersinger seien heimliche Ketzer gewesen, so geht diese Annahme auf einseitige Auslegung einiger schlecht verbürgter Nachrichten zurück, vor allem einer Stelle des 29. Liedes der Clara Hätzlerin, wo es heißt, daß der Augsburger Singschule präsidiere, „wer übel redt von pfaffen“[4]). In Wirklichkeit sind Opposition und Intrigue niemals Sache des Meistergesangs gewesen. Seiner Natur entsprach es vielmehr, die Dinge an sich herantreten zu lassen und erst nach genauer Prüfung des Für und Wider eine Entscheidung zu treffen. Nur so erklärt sich die Stellung der Meistersinger und ihres Führers Hans Sachs

---

[1]) nicht nur in den theologischen Gedichten der ersten Periode, sondern ebenso in profanwissenschaftlicher Beziehung. z. B. in den Gedichten, die die 110 Flüsse Deutschlands, die 100 Arten Tiere, die 124 Fische und Meerwunder oder Gegenstände des täglichen Lebens aufzählen. Vgl. auch Schnorr a. a. O. S. 43 ff., Nr. 3.

[2]) R. v. Liliencron, Üb. d. Inhalt d. allg. Bildg. i. d. Zt. d. Scholastik, Festrede, München 1876.

[3]) Ludw. Keller, Die Kultgesellschaften der dtschn. Mstrsgr.. Monatshefte d. Comenius-Ges. Bd. 11 (1902) S. 274 ff; Schweitzer, Etude sur la vie. . de H. Sachs, Paris 1887, S. 198.

[4]) Liederbuch der Clara Hätzlerin, hrsg. v. Haltaus, Quedlinburg u. Lpz. 1840. Doch muß der polemische Charakter des Liedes in Betracht gezogen werden, der sich aus dem Zusammenhang ergibt, in den es bei Liliencron, Volkslieder Bd. 1 S. 415, Nr. 90 gesetzt ist: es ist eine Entgegnung auf das Wiest'sche Gedicht „Augsburger Singschule“ (Lil. Nr. 89), das einen Angriff der Städte auf Fürsten und Geistlichkeit enthält — es handelt sich um den Markgrafenkrieg —, und Nr. 90 ist ein Angriff der Gegenpartei auf die Städte.

zur Reformation: in den ersten sturmvollen, von Ausschreitungen aller Art erfüllten Jahren blieb die Stellung der Meistersinger abwartend, erst dann erfolgte auf Grund ernstlichen Studiums der Lutherschen Schriften die endgültige Parteinahme für den Reformator, doch auch jetzt noch ohne radikale Einseitigkeit oder Unduldsamkeit[1]). Von nun ab war die Sache der Reformation die Sache des Meistergesangs. Auf Jahrzehnte war fast der ausschließliche Stoff ihrer Lieder die Luthersche Bibel, die ganz systematisch, Buch für Buch, Kapitel für Kapitel, Wort für Wort, in die meisterlichen Strophen und Reimschemata hineingezwängt ward und somit die weiteste Verbreitung in den bürgerlichen Kreisen fand. Hier hat der Meistergesang aktiv in die Geschichte der Reformation und somit des deutschen Volkes eingegriffen[2]); auch Luther wußte den Vorteil, den er durch das popularisierende Genie eines Hans Sachs für seine Lehre gewann, wohl zu schätzen.

Wenn die Meistersinger sich trotz ihrer sozialen Herkunft oft in bewußten Gegensatz zum Volk und zu allem Volkstümlichen setzten, so lag das in ihrer hohen Auffassung der Dichtkunst begründet, die sie, die vermeintlich privilegierten Vertreter der allein rechten Kunstübung, vor jeder Berührung mit dem profanum vulgus und seiner Kunst schützen wollten, besonders vor jeder Berührung mit dem Volksliede, dessen ausgesprochen weltlicher Charakter, dessen Individualismus und Naturinnigkeit allerdings in starkem Gegensatze zu der scholastisch-trockenen Art der erbaulichen Meisterlieder steht[3]). Die streng exklusive Meinung der Meister von ihrer Kunst ist ja auch für die Tatsache verantwortlich, daß die Veröffentlichung von Meisterliedern durch den Druck untersagt war. Gleichwohl ist der prinzipielle Gegensatz von Volks- und Meisterdichtung in der Praxis nicht durchweg gewahrt geblieben. Volksliedmäßige Motive, Weisen wie Bruder Veiten

---

[1]) Hampe, Meistergesang u. Reformation, Monatshefte d. Comenius-Ges. Bd. 7 (1898), S. 163 f.; Nagel a. a. O. S. 83 ff.; vgl. auch das begeisterte Lob Luthers bei Spangenberg, Von der Musica u. d. Mstrsgrn., hrsg. durch Ad. v. Keller, Stuttg. 1861, S. 137 f.; ferner Gervinus, Gesch. d. d. Dichtg. II[4] (1853) S. 243.

[2]) Goedeke, Rezension des Schnorrschen Buches, Gött. gel. Anz. St. 29 (1872) S. 1138 ff.

[3]) Vgl. z. B. Bragur Bd. 6. S. 162. Über die Abkehr von der Volksdichtung auch Burdach, Reinmar u. Walther, Lpz. 1880, S. 136. 30.

Ton wurden häufig angewandt, und vor allem Hans Sachs, der auch in dieser Frage eine vermittelnde Stellung einnimmt, hat Psalmen, Kirchen- und Liebeslieder in gefälligeren Strophenformen gedichtet, in den sog. Hoftönen, die von den eigentlichen Meistertönen unterschieden wurden[1]).

Das rezeptive Verhalten des Meistergesangs gegenüber den jeweiligen Tendenzen der Literatur und der Zeitstimmung überhaupt hat zur Folge gehabt, daß die große Masse der Meisterlieder sowohl des 15. wie des 16. Jahrhunderts theologischen Inhalts ist: das 15. Jahrhundert verarbeitet die scholastische Dogmatik, zu der seit Verbreitung der Drucke Erbauungsschriften religiöse Allegorien und Heiligenlegenden treten; seit dem Einwirken der Reformation tritt die Lutherische Gedankenwelt neben den bloßen Paraphrasierungen von Bibeltexten in den Vordergrund. Daneben spielen aber die weltlichen Dinge eine nicht unbeträchtliche Rolle: gerade bei Hans Sachs überwiegt sogar die weltliche Meisterdichtung, und bei Beheim scheint das Gleiche der Fall zu sein (s. u.) Neben der geistlich gefärbten Moral begegnen wir auch rein weltlichen Mahnungen an Fürsten und Bauern. Zahlreiche Gedichte belehren uns über die Anschauungen von Kunst und Künstlern, über die Geschichte des Meistergesangs, die Singschule und die poetische Technik. Antike und deutsche Sagen, geschichtliche Stoffe aus allen Zeiten und Ländern, Parabeln, Fabeln und Märchen begegnen bereits im 15. Jahrhundert, während die Ausbeutung der Schwankliteratur in der Hauptsache dem 16. Jahrhundert angehört. Dazu kommt die fast unübersehbare Menge von Liebesliedern und Lügenfabeln und schließlich die große Zahl der Gedichte, die sich in Stoff und Form dem Volksliede nähern. Gerade die Mannigfaltigkeit des in den Meisterliedern verarbeiteten Stoffes läßt ihren hohen kulturhistorischen Wert erkennen. In der Tat gewähren uns diese Lieder intimen Einblick in das bürgerliche Leben jener Zeit. Sie behandeln die zeitgenössischen Ereignisse mit gesunder Partei-

---

[1]) Über den umgekehrten Vorgang: Beeinflussung des Volksliedes durch den Meistergesang vgl. Genée, H. Sachs u. s. Zeit, Lpz. 1894, S. 255, 276 f.; Koch, Meistersinger a. a. O. S. 113; Gervinus a. a. O. S. 234 f.; Goedeke, Grdr. II² S. 247.

nahme[1]), unterrichten uns über die Aufnahme, die jene bei dem ehrbaren Durschnittsbürger fanden, und ersetzen uns damit die Kenntnisse, die wir für die jüngere Vergangenheit der — natürlich weit ausgiebigeren — Tagespresse verdanken. —

Von nicht zu unterschätzender Bedeutung war der sittlichende Einfluß der Meisterkunst auf weite Kreise des deutschen Volks. Zu einer Zeit, da ein durch keinerlei theoretische Weltansicht gerechtfertigtes, durch keinerlei ästhetische Formung verschöntes, durch keine geniale Herausforderung des Schicksals veredeltes physisches Genießen nahezu alle Stände vom Kaiser und Ratsherrn bis zum Bauern und Soldaten ergriffen hatte, haben die deutschen Handwerksmeister, nicht sowohl durch ihre Verskünste wie durch persönliche autoritative Einwirkung, ihre Gesellen und Lehrlinge veranlaßt, die abendlichen Mußestunden nicht in der Schenke, der Würfelstube oder dem Frauenhause, sondern bei ihrem Meister zuzubringen und von ihm die Singekunst zu erlernen. Sie haben das Interesse der heranwachsenden Handwerker-Generation auf eine ernste, ja heilige Sache gerichtet und ihren Ehrgeiz angestachelt, auch auf geistigem Gebiete die Würde des Meisters zu erlangen. In seiner Vereinigung von Gemüt, würdigem Ernst und freundlicher Beschränktheit stellt ihr Bestreben einen spezifisch deutschen Charakterzug dar, dessen späteres Verschwinden einen unzweifelhaften Verlust für die deutsche Volkskultur bedeutet[2]).

Die Frage, ob wir es bei einem Liede mit dem Erzeugnis eines Meistersingers oder eines nichtzünftigen Dichters zu tun haben, wird streng genommen allein durch die Feststellung beantwortet, ob der Verfasser nachweislich eine Singschule besucht habe[3]). Um aber die Grenzen der Betrachtung nicht zu eng zu ziehn, um vor allem nicht alle anonymen Lieder beiseite lassen zu müssen, dürfte es das Beste sein, überall dort meistersingerischen Ursprung anzunehmen, wo ein Lied in meistersingerischer Form, also in einem Meistertone vorliegt. Denn die Form ist in erster Linie Kriterium für den Meistergesang; sie hat überall, wo sie von nichtzünftigen Dichtern verwendet wurde, deren Erzeugnisse im Sinne des Meistergesanges beeinflußt.

[1]) Vgl. Nagel a. a. O. S. 26 f.

[2]) S. a. Goedeke-Tittmann, Liederbuch aus dem 16. Jht., Lpz. 1881, S. 322 f.

[3]) Hampe, Spruchsprecher etc. S. 26 f.

2. Allgemeine Vorbemerkung über äußere und innere Form.

Wenn einige Forscher dem Meistergesang eine künstlerische Entwicklung überhaupt abgesprochen[1]) oder aber sie in einer absteigenden Bewegung des Verlaufs erkannt haben[2]), so drängt sich die Frage auf, in welcher Weise sich vom 15. zum 16. Jahrhundert die Beziehungen von Inhalt und künstlerischer Form gestaltet haben oder, da ja die poetischen Formen im wesentlichen die gleichen blieben: welcher der beiden Stoffkreise der äußeren Form in höherem Maße genügte. Von der Antwort auf diese Frage nach dem Verhältnis von äußerer und innerer Form wird das relative ästhetische Werturteil über den Meistergesang beider Epochen abhängen.

Eins ist von vornherein klar: das feine Taktgefühl für die Unterschiede und die Bedingtheit der metrischen Formen, wie es die mittelhochdeutsche Blüteperiode betätigt hatte, war mit dem absterbenden Mittelalter zugrunde gegangen. Vor allem ist von einer sicheren Unterscheidung lyrischer und epischer Ausdrucksformen nicht mehr die Rede. Dem Meistergesang ist die Wahl von Strophe oder Reimpaar nicht mehr Selbstverständlichkeit, sondern Problem, und die Wechselbeziehungen einerseits zwischen einfachem, gefühlsmäßigem Inhalt (in der lyrischen Poesie) und komplizierterer metrischer Gliederung, andrerseits zwischen dem mehr verstandesmäßigen Inhalt epischer Dichtungen und schlichterer sprachlicher Ausdrucksformen werden vielfach verkannt. Besonders die Form der Ballade (im weitesten Sinne) wird häufig mißbraucht. Ihrer Natur nach eine Mittelgattung zwischen Epik und Lyrik: dem Stoffe nach epischer Natur, der innern Form, dem Stimmungsgehalte nach lyrisch, als Ganzes dem Volksliede verwandt, dient ihre Verwendung, zumal in den „Schwänken" des Hans Sachs, als sicherster Gradmesser künstlerischen Stilgefühls.

---

[1]) Hampe, Deutsche Kunst u. deutsche Lit. um die Wende des 15. Jhts., Vortrag, Nürnberg 1908, S. 10.

[2]) Uhland, Schriften z. Gesch. d. Dichtg. u. Sage, 2 Bd., Stuttg. 1866, S. 324.

Erster Teil.

Zur geschichtlichen Entwicklung des Meistergesangs.

Erstes Kapitel.

Das fünfzehnte Jahrhundert.

Die erste geschlossene Schule der Meistersinger datiert aus der Zeit kurz vor 1449. Zunftmäßige Organisation finden wir seit 1493, die erste Tabulatur aus der Zeit um 1540[1]). Aber einige ältere Sänger zeigen so nahe Verwandtschaft mit dem eigentlichen Meistergesange, daß sie hier wenigstens kurze Erwähnung finden mögen.

Heinrich von Mügeln[2]), der kaiserliche Rat Karls IV., der in seinen bilderreichen und zuweilen schwülstigen Marienliedern auf Frauenlob zurückweist, zeigt sich andrerseits in der Behandlung dogmatischer Dinge und in der Einbeziehung von allerhand abergläubischen Zeitvorstellungen den Scholastikern der Kolmarer Handschrift verwandt.

Ebenso stellt das Liederbuch der Clara Hätzlerin[3]) formell und inhaltlich den Übergang der ritterlichen zur bürgerlichen Dich-

---

[1]) Uhland a. a. O. S. 297; Plate a. a. O. S. 161; Goedeke I 312; Nagel a. a. O. S. 40 ff; Hätzlerin Nr. 29.

[2]) Vgl. üb. ihn Lütcke, Studien z. Philos. d. Mstrsgr., Bln. 1911 (Palaestra Bd. 107;) Schröer, Die Dichtgn. Heinr. v. M., Sitz.ber. d ph. hist. Cl. d. Wiener Ak. d. Wiss., 1867, S. 451—520; Fabeln u. Minnelieder, hrsg. v. Wh. Müller, Gött. 1848.

[3]) Gervinus a. a. O. S. 187; Geuther, Stud. z. Liederbuch der C. H., Halle 1899; Mayer u. Rietsch, Die Mondsee-Wiener Liederhs., Acta Germ., Bln. 1894, Bd. III 4, S. 138 ff., vgl. auch Haltaus i. d. Einltg. S. XXVII u. Roethe, Allg. D. Biogr. XXXI 210.

tung dar. Hier finden wir eine ganz unklassische Verbindung von Lyrik und Didaktik (Nr. 28), in dem Gedichte „das hus geschirr“ (35) ganz meistersingerlich anmutende reichliche Aufzählungen von Geräten, in Nr. 82 eine ähnliche Aufzählung der Sünden, in der „tagweis von lewsen“ (Nr. 21) eine lustige Parodie auf das alte Tagelied. Der Charakter der Übergangsperiode offenbart sich auch in der sprachlichen und metrischen Unsicherheit vieler Lieder. Die Reime sind nur selten rein (wie bei Nr. 2, 7, 8, 13), öfter unrein (z. B. 3, 5, 11) oder ganz verderbt und durch bloße Assonanz ersetzt (6, 9, 10, 25). Dem Strophenbau mangelt in vielen Liedern die Regelmäßigkeit: die Strophen haben verschiedene Verszahl (Teil I Nr. 9, 113, Teil II Nr. 65), oder es finden sich zwischen den einzelnen Strophen Einschübe von geringerer Verszahl (2, 53, 57, 65, 78, 83), oder der letzten Strophe werden noch ein paar Verse angehängt (69).

Auch der Edelmann Muskatblut[1]), der in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts dichtete, verleugnet nirgends den Einfluß der zunftmäßig abgeschlossenen Meisterdichtung. Die Poetik, die Billigung der Tätigkeit des Merkers, die Ansicht von der Überlegenheit der Vokal- über alle Instrumentalmusik, ja die Ersetzung der sieben Künste, die Mügeln noch anerkannt hatte, durch den Gesang, die Betonung der sittlichen Wirkung der Dichtkunst — all dies stellt ihn an die Seite der echten Meistersinger.

Seine Marienlieder, dogmatisch, reflektierend, klügelnd, singen das Lob der heiligen Jungfrau in unzähligen Bildern und Vergleichen und bemühen sich vor allem um Erklärung des Geheimnisses der unbefleckten Empfängnis. Sie haben reichere erotische Zutaten als die eigentlichen Minnelieder, deren rhetorischer Wortschwall sich öfter in fade Wort- und Reimspiele auflöst und deren korrekte Platonik nur gelegentlich durch einen Ausfall auf die übertriebenen Forderungen der Damen unterbrochen wird.

Muskatbluts Sprüche, deren lyrische Maße mangelndes metrisches Unterscheidungsvermögen verraten, sind größtenteils pole-

---

[1]) Keinz, Sitz.ber. d. bair. Ak. d. Wiss. 1892 S. 646; Uhland a. a. O. S. 325; Veltmann, Die polit. Gedichte M.s Bonner Diss. 1902; Gervinus a. a. O. S. 191; Mayer u. Rietsch a. a. O. S. 140. Die Ausgabe seiner Lieder ist von E. v. Groote, Cöln 1852, besorgt; dazu Wackernagel, Kirchenlied II Nr. 650. 653 f.

mischer Natur — beinahe die Hälfte aller Dichtungen sind Mahn- und Strafgedichte — und richten sich gegen die Ausschreitungen des Adels (dessen privilegierte Stellung aber nicht in Frage gezogen wird, wie der Dichter auch die Kirche grundsätzlich in Schutz nimmt), gegen böse Weiber und Korruption, gegen Juden und Hussiten und die Laster der Hoffart und Trunksucht. Überall verrät sich das Bewußtsein, von der Weltordnung eine sittliche Mission erhalten zu haben — ein gegenüber den Liedern der Hätzlerin durchaus neues Moment. Eine Abweichung vom Meistergesang stellen dagegen die reaktionäre politische Gesinnung sowie die wiederholte Beziehung auf soziale und geschichtliche Ereignisse dar, die wir in einigen Liedern antreffen.

Michel Beheim[1]) (1416 bis ca. 1474) aus Sulzbach in Schwaben ist nach Stoff, Metrik und Gehalt seiner Dichtungen durchaus den Meistersingern beizuzählen, obwohl er wahrscheinlich keiner Schule angehörte; jedenfalls ist auffällig, daß er, der doch bedeutend ältere Zeitgenosse des Hans Folz, lange vor dessen Streit mit den Mainzern ausschließlich in Tönen eigener Erfindung dichtete. In der außerordentlich hohen Auffassung, die er von der Sangeskunst hat[2]), berührt er sich mit Muskatblut, ebenso in der heftigen Polemik vieler seiner Gedichte. Er weiß nicht nur seine Kunst in trefflicher Weise gegen stümperhafte Dilettanten und persönliche Gegner zu verteidigen[3]), wobei ihm das Bewußtsein, stets zur Zufriedenheit selbst des eifrigsten Merkers die rechte Silbenzahl gesetzt zu haben, inneren Halt gewährt[4]); er ist zugleich ein unerbittlicher Kritiker seiner Zeit, der vor

---

[1]) Gervinus a. a. O. S. 176; Hampe, Spruchsprecher etc. S. 27 f.; Kühn, Rhythmik u. Melodik Beheims, Bonn 1907; Wackernagel, Kirchenlied II Nr. 859—880; Gille, Die hist. u. polit. Ged. B.s Bln. 1910 (Palaestra 96); Büsching, Samlg. f. altdeutsche Lit. u. Kunst, 1. Bd., 1. Stck., Breslau 1812, S. 37—79; Th. G. v. Karajan, Quellen u. Forsch. z. vaterl. Gesch., Lit. u. Kst., Wien 1849, S. 1—65; Holtzmann, Germania III (1858) S. 304—328; Bolte, 10 Mstrldr. M. B.s, Prager deutsche Studien, 8. Heft, Prag 1908, S. 401—421; vgl. auch Beheims Buch v. d. Wienern. hrsg. v. Karajan, Wien 1843.

[2]) Büsching Nr. 6, 11. Heidelb. Hs. Bl. 23—24; 220'; 223—223'; 268—269; 283'—285.

[3]) Büsching Nr. 2; Holtzmann S. 311. 327 f.

[4]) Büsching Nr. 1 u. sonst.

keiner Persönlichkeit und keinem Stande halt macht: Kaiser und Städte, Fürsten und Herren, Bauern, Richter, Soldaten, die Weiber und die anmaßlichen Sänger müssen sich seinen Tadel gefallen lassen. Aber wo Muskatblut trotz aller Kritik hoffnungsfreudig gewesen war, da ist Beheim verbitterter und verbissener Pessimist, stets unzufrieden und einseitig, stets ohne auch nur beschränkte Anerkennung des Guten, ein Mensch, der keines frohen Aufblicks, selten nur eines lebhafteren Affekts fähig war. Noch mehr als bei Muskatblut hat bei ihm die Scheltpoesie die scholastisch-theologische Dichtung, die Minnelieder und die Gedichte ohne Tendenz zurückgedrängt. Dabei zeigt sein Talent eine formelle Unausgeglichenheit, die ihn neben temperamentvollen und auch sprachlich durchaus lesbaren Gedichten die fadesten silbenzählenden Reimereien, neben sangbarer Tonführung in einigen seiner Hauptmelodieen (gekrönte Weise, Osterweise) die trockensten Recitative schreiben ließ.

Unharmonisch wie seine Dichtung ist auch der Charakter des Mannes. Ein schwacher Wille bei starkem Talent hat aus ihm fast im idealen Sinne eine problematische Natur gemacht. Die Notwendigkeit, fremden Herren zu dienen, auf der einen Seite, ein starker Freiheitsdrang und ein übertriebenes Selbstbewußtsein des Künstlers auf der andern haben den launischen, extrem veranlagten, unruhigen und nirgends auf die Dauer befriedigten Dichter von Land zu Land, von Hof zu Hof, von Stadt zu Stadt getrieben. Wieder und wieder hinderte ihn der Mangel jeglichen diplomatischen Geschicks daran, sich zu der höfischen Umgebung der von ihm gelobhudelten hohen Herren in ein erträgliches Verhältnis zu setzen, so daß er stets nach kurzer Zeit in die unerquicklichsten Streitereien geriet, bei denen er schließlich doch den kürzeren zog. Dabei hatte er sein ursprüngliches Weberhandwerk, und mit ihm seine persönliche Unabhängigkeit, freiwillig aufgegeben, da er sich in der Kunst zu Hohem berufen fühlte. So ist sein Leben, das er einer heiligen Sache zu widmen gedachte, unbefriedigend und qualvoll verlaufen, und das Ende war Menschenverachtung und humorlose Nörgelei, die den phantasielosen, aber an politischen und sozialen Dingen lebhaft Anteil nehmenden Mann, den zum Bohémien gewordenen Spießbürger, den Dichter, der selten nur herzlich und gemütvoll, eher einmal grotesk und

bizarr zu reden verstand, in dem tragischen Konflikt von Wollen und Können langsam aufrieben.

Staunenswert ist bei Beheim die Fülle der Produktion und die Mannigfaltigkeit der Stoffe. Er ist in dieser Beziehung für das 15. Jahrhundert, was Hans Sachs für das 16. ist. Wir finden bei ihm neben Gedichten über seine eigene Person Lieder über die Dichtkunst, über Dinge der scholastischen Dogmatik, ferner Legenden und Parabeln, religiös-didaktische Lieder, allgemein Moralisches und Strafgedichte gegen bestimmte Personen oder Stände, über astronomische Dinge, Scherz- und Spottgedichte, Schwänke.

Durch Eine Gruppe von Liedern unterscheidet sich Beheim aber von seinen sämtlichen Zeitgenossen: er hat Paraphrasierungen von Bibelkapiteln vorgenommen, wörtliche Bearbeitungen der Schöpfungsgeschichte und der Lebensgeschichte Jesu, wie wir sie sonst nur bei den protestantischen Meistern des folgenden Jahrhunderts antreffen: dadurch wird Beheim als eine einzigartige literarische Erscheinung der vorreformatorischen Epoche gekennzeichnet.

Mit Hans Sachs trifft er außer in der Fülle seiner Stoffe noch in einem andern Punkt überein: bei ihm, wie bei jenem überwiegt die weltliche Meisterdichtung die geistliche und zwar etwa im selben Verhältnisse: von 353 Meisterliedern Beheims, wie sie in der Heidelberger Handschrift und in dem gedruckten Material vorliegen, zähle ich 194 weltliche und 161 geistliche — wobei die Scheidung freilich nicht immer zweifelsfrei durchzuführen war.

Beheims historisches Interesse zeigt sich in einer Reihe von umfangreichen Gedichten, in denen er etwa das Haus Habsburg, die Türkenkriege oder die Universität Wien zum Teil mit munterer Anschaulichkeit besingt. In seinen Strafgedichten zeigt er Verwandschaft mit Muskatblut, nur daß Beheim geradezu wahllos alle Stände, Geschlechter und Lebensalter angreift und dabei seine Polemik gegen einige ausgewählte Laster oder etwa den jüdischen Glauben mit wütender Gründlichkeit in ausgedehnten Zyklen niederlegt, die an Vintlers „Blumen der Tugend" (1411) und mehr noch an den um hundert Jahre älteren „Renner" Hugos von Trimberg erinnern.

In seinen Parabeln, in denen er die Torheit und Schlech-

tigkeit der Welt brandmarkt, tritt seine oft zynische Lebensverachtung besonders scharf hervor; hier erscheinen alle Weiber als erpresserische Huren, und der Wolf, der Affe, der Löwe in der Eselshaut müssen zur Kennzeichnung des menschlichen Charakters dienen. Von der Menschenliebe und dem befreienden Humor, die die stofflich verwandten Gedichte Hans Sachsens erfüllen, findet sich bei Beheim keine Spur.

Von der religiösen Lyrik Beheims erregen die Bibelparaphrasen das größte geschichtliche Interesse (s. o.). Sie berühren sich in allen wesentlichen Zügen mit denen des 16. Jahrhunderts, so in der sorgfältigen Quellenangabe, dem engen Anschluß an den Text, in der moralischen Schlußbetrachtung und der Ausdeutung alttestamentlicher Dinge im christlichen Sinne. Und auch Beheim hat wie Hans Sachs viele heilige Geschichten mehrmals paraphrasiert, ohne sich jedoch in einer späteren Bearbeitung wörtlich an die frühere anzuschließen; vielmehr hat auch er stets wieder den Text herangezogen, d. h. die Vulgata, die er, im Unterschiede zu den protestantischen Meistern späterer Zeit, erst ins Deutsche übersetzen mußte, wie er selbst einmal in einer Bearbeitung der Schöpfungsgeschichte angibt. Für eine Benutzung vorlutherischer Bibelübersetzungen findet sich bei Beheim kein Anhaltspunkt.

Aus dem Alten Testament sind vor allem die Urgeschichte und die mosaischen zehn Gebote behandelt. Die Hauptmasse der Paraphrasen betrifft aber die Erzählungen des Neuen Testaments; besonders die Kindheitsgeschichte Jesu, und die wichtigsten Gleichnisse werden wieder und wieder in Verse gebracht. Einmal wird sogar, wiederum in der Art der späteren lutherischen Meistersinger, die ganze Lebensgeschichte Jesu systematisch in einem Zyklus von zwanzig Liedern durchgearbeitet.

In einigen Fällen ist der Text durch lange auslegende Betrachtungen unterbrochen, die teils banale Erklärungen, teils ausmalende Zusätze, teils allegorische Deutungen enthalten und zuweilen vier- und sechsmal so umfangreich sind wie der erläuterte Text selbst.

Eine andre Gruppe bilden die dogmatischen und die religiös-didaktischen Lieder. Jene haben die bekannten Spitzfindigkeiten zum Gegenstande, mit denen die Scholastik den Zustand Gottes vor der Schaffung der Welt, das Problem der Dreieinigkeit, die Jungfräulichkeit Mariä u. a. aufzuklären suchte. Dabei fehlt es

keineswegs an legendenhaften Zusätzen (über Engel und Teufel, über das Holz, aus dem das Kreuz Christi gefertigt wurde, u. a.). Viele der religiös-didaktischen Gedichte, die oft hymnenartig anmuten, sind von echter lyrischer Begeisterung getragen und preisen Gott Vater, Sohn und Heiligen Geist als die Geber aller Güter und die Erleuchter des dichterischen Genius. Andre rufen Gott und Maria um Beistand gegen die Listen des Bösen an; andre sind rein belehrend und teils mit allegorischem Schmucke versehen, teils einfach darstellend oder mahnend.

Wollten wir den Wert der dichterischen Persönlichkeit Beheims auf eine kurze Formel bringen, so ließe sich sagen, daß die Unzulänglichkeit seiner Kunst aus dem Unvermögen fließt, Wichtiges und Unwichtiges, Poetisches und Poesiewidriges zu unterscheiden, daß ihm jedes Empfinden für die Notwendigkeit eines organischen Verhältnisses zwischen innerer und äußerer Form mangelt, so daß er keinen Anstoß nahm, religiöse und didaktische Gegenstände in lyrischen Strophen zu behandeln, deren Verse, etwa in der güldenen Weise, nur ganz wenige Silben enthielten, oder in denen gar, wie in der hohen güldenen Weise, jede einzige Silbe reimte. Hier hört jeder Ernst der Kunstübung auf, und fadeste Künstelei und Spielerei tritt an ihre Stelle.

Gleichwohl beobachten wir bei demselben Dichter eine kunsttechnische Erscheinung, die auf eine gewisse instinktive Einschätzung des formell Richtigen zurückgeht und der wir noch öfter begegnen werden: in einem fast rein beschreibenden Gedicht über eine Nordlandsreise (Büsching Nr. 10) gebraucht Beheim eine Strophenform, die dem epischen Reimpaar außerordentlich nahe kommt: x a a b; b c c d; d e e f f g; die nächste Strophe beginnt mit g h h i. Praktisch betrachtet sind das Reimpare, nur der erste Vers des ersten Bars ist eine Waise; auch der Binnenreim als Verbindung von Auf- und Abgesang beeinträchtigt den epischen Charakter des Gefüges kaum. Und etwas sehr Ähnliches finden wir in seinem „Buch von den Wienern", dessen strophische Gliederung sich von dem Reimpaar nur insofern unterscheidet, als in ihm der Wechsel von dreifüßigen weiblichen und vierfüßigen männlichen Versen fest geregelt erscheint. Andrerseits gesteht der Dichter seine formelle Unsicherheit in der Vorbemerkung zu seinem Epos zu: „Dises sagt von den wienern vnd stet das man es lesen

mag als ainen spruch, oder singen als ain liet.“ Bei allem Talent war Beheim doch kein ganzer Künstler, wie er es als Mensch bei aller verstandesmäßigen Einsicht in das Richtige doch zu keinem erträglichen Verhältnisse zu Welt und Mitmenschen brachte.

Auch unter denjenigen Liedern des 15. Jahrhunderts, die sich einer größeren Gruppe nicht unterordnen lassen, finden sich solche, die den Meistergesang selber behandeln. Sie heben den exklusiven Charakter der Singekunst und ihre Schwierigkeiten hervor[1]) oder greifen mißliebige Sänger an[2]); gelegentlich wendet sich wohl auch ein einzelner gegen die Gesamtheit seiner Kunstgenossen[3]). Am reichhaltigsten ist aber auch unter diesen Liedern die religiöse Lyrik vertreten: da haben wir logisch-metaphysische Spekulationen[4]), theologische Deutung von Erscheinungen der Tierwelt[5]), selbst Allegorien aus dem landwirtschaftlichen Leben[6]). Die Marienlieder[7]) versteigen sich zum Teil zu geschichtsphilosophischen Konstruktionen, und an erotischen Zutaten fehlt es auch hier nicht[8]). Bemerkenswert ist eine Paraphrase des Vaterunsers vom Hülzing wegen der Forderung, der Laie solle es in deutscher Sprache beten, gleichviel ob die Priester die lateinische beibehielten[9]).

Eine Anzahl von Liedern, die an Bibelstellen anknüpfen, sind versifizierte Predigten, etwa über die zehn Gebote[10]), den Ablaß[11]) oder das Abendmahl[12]), und haben die Kirchenlehre durch

---

[1]) Bartsch, Kolm. Hs. Nr. 47. 92. Ferner Bartsch, Ein Baseler Meistergesangbuch, Beitr. z. Quellenkunde d. altd. Lit., Straßburg 1886, S. 289 f., 295 ff.

[2]) Bartsch, Kolm. Hs. Nr. 168.

[3]) Docen, Krit. Beschreib. e. Smlg. alter Mstrgsge., Beitr. z. Gesch. u. Lit., hrsg. v. Frh. v. Aretin, 9. Bd., München 1807, S. 1147. Einen Einblick in das Leben der Sänger auf der Zeche gestattet das Lied b. Goedeke-Tittmann, Liederbuch S. 383 ff., Nr. 11.

[4]) So bei Jörg Breining, Wackernagel, a. a. O. Nr. 1045 f.

[5]) Bartsch, Kolm. Hs. Nr. 34.

[6]) Heidelb. Hs. Bl. 144 f.

[7]) Ebenda Bl. 152'–154'. 150–159'; vgl. auch 157'–159; ferner 156–157'.

[8]) Wackernagel Nr. 1305. 1307.

[9]) Ebenda Nr. 536; Bartsch Nr. 195.

[10]) Wackernagel Nr. 1054; Heidelb. Hs. Bl. 92–94.

[11]) Wackernagel Nr. 1303.

[12]) a. a. O. Nr. 427.

ihre anschaulichen Auslegungen zweifellos dem Volke näher gebracht. Auch an Polemik fehlt es einigen dieser Lieder nicht. So werden in einem beachtenswerten Gedichte der Heidelberger Handschrift die schwersten Höllenstrafen allen denen angedroht, die das Abendmahl in beiderlei Gestalt nehmen, eine Drohung, die sicher nicht gegen die Priester, sondern gegen die Hussiten gerichtet war.

Recht absonderliche Wege beschritt zuweilen die Legendendichtung: ein sprechendes Marienbild, das einen Juden bekehrt[1]), die Heilung eines enthaupteten Mädchens[2]), wunderbare Erzählungen über Albertus Magnus[3]) — Züge, die sich ähnlich allerdings auch in didaktischen Gedichten wiederfinden[4]). Erwähnt sei auch ein in volkstümlichen Formen gehaltenes sozial gefärbtes Kampfgespräch zwischen Ritter und Bauer, worin dem Edelmann der Vorwurf gemacht wird, er lasse sich durch die Arbeit des Landmanns ernähren[5]).

Die Liebeslyrik hat eine eigene Kunstform nicht zu entwickeln vermocht, sie lehnt sich an das Minnelied oder an das Volkslied an[6]). Dem Volksliede nähern sich auch die Lügendichtungen, die andrerseits aber den trocknen scholastischen Aufzählungen von Dingen aus der biblischen oder antiken Geschichte oder gar aus der Länderkunde nahe stehn[7]).

Ein künstlerisches Prinzip, sei es nun bewußter oder unbewußter Art, läßt sich in all diesen kleineren vereinzelten Gedichten nicht erkennen. Einige weisen eine gewisse Einheit von Stoff und Form auf, die aber andren, vor allem Gedichten didaktischen oder epischen Inhalts, wiederum völlig mangelt. Im allgemeinen

---

1) Goedeke-Tittmann S. 325 ff.; Nr. 1.

2) Wackernagel Bd. 2, Nr. 1063; hier liegt freilig altes Gut der Spruchdichtung vor.

3) Körner, Hist. Volkslieder, Stuttg. 1840, S. 201 ff.; Ambraser Liederbuch, hrsg. v. J. Bergmann, Stuttg. 1845, Nr. 226.

4) Bartsch Nr. 79.

5) Keinz, Ein Meisters. d. 15. Jhts., Sitz.ber. d. bair. Ak. d. Wiss., 1892, S. 653 ff.; vgl. das enthusiastische Lied Peter Freys „Vom edlen bawman" Ambr. Liederbuch Nr. 133.

6) Docen, Krit. Beschreibg. S. 1156; Keinz a. a. O. S. 650 ff.; ähnlich die Lieder S. 661—683. Ganz den Ton des Volksliedes trägt auch das Liebeslied Wurgenbocks, Bragur Bd. 7, Abt. 2 (Lpz. 1802) S. 89 ff.

7) Bartsch, Ein Baseler Meistergesangbuch usw. S. 281 ff., 297 ff.

wurden die besten Leistungen dort erzielt, wo der Dichter persönlich am meisten an seinem Stoff interessiert war, und wo er, was grade bei diesen subjektiven Gedichten am häufigsten der Fall war, sich einer einfachen Form bediente.

Der Meistersinger des 15. Jahrhunderts, der alle seine Zeitgenossen und Vorgänger bei weitem überragt, ist Hans Folz (um 1460). In ihm tritt uns zum ersten Mal in der Geschichte des Meistergesangs eine überragende und durch sich selbst interessierende Gestalt entgegen; hier ist das Talent zur dichterischen Persönlichkeit, der Bohémien zum echten Künstler gesteigert. Nicht als ob Folz in der Hauptmasse seiner Gedichte sich wesentlich von seinen Sangesgenossen unterschiede: im Gegenteil, bei ihm tritt die religiöse Lyrik viel einseitiger hervor als etwa bei Muskatblut oder Beheim; der sozial-didaktische Zug, der die Poesie dieser beiden charakterisiert, mangelt ihm vollständig, und die Art seiner scholastischen Dichtung unterscheidet sich zwar in Einzelzügen vorteilhaft von den Erzeugnissen anderer Dichter, sie zeigt aber doch zugleich die Absurdität dieses ganzen Stoffgebietes mit seltner Vollständigkeit und erbarmungsloser Schärfe auf. Die Bedeutung von Folzens Persönlichkeit liegt weder auf dem Gebiete des Stofflichen noch des Formalen, sie liegt im Grundsätzlichen, in der Vertiefung der Fragestellung, wo es sich um das Wesen des Meistergesangs handelt. Die entscheidende Tat ist die Stellung, die Folz gegenüber den Meistern der Mainzer Schule einnahm, als Nestler aus Speyer, der verdienstvolle Schreiber der Kolmarer Handschrift, es wagte, im Widerspruch zu der bisherigen Gepflogenheit, die streng an der formellen Nachahmung der „zwölf Meister" festhielt, in einem selbsterfundenen, dem „unbekannten" Tone zu dichten. Folz trat mit Entschiedenheit auf Nestlers Seite und beide verließen im Verlaufe des Kampfes die rheinische Hochburg der Meisterkunst. Nestler ging nach Ulm, Folz nach Nürnberg, und von jetzt ab wird Nürnberg zur wichtigsten Pflegestätte des Meistergesangs. Die Kampflieder, die Folz gegen die Mainzer Schule schrieb, überragen an prinzipieller Bedeutung alles, was der Meistergesang des 15. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Lag bei Beheim stets der Künstler mit dem Menschen im Streit, so steht uns in Folz eine kraftvolle männliche Dichterpersönlichkeit gegenüber, welche ganz auf die Kunst

und nur auf die Kunst gegründet ist[1]).

Folz erblickt, ebenso wie Mügeln, in der Philosophie das eigentliche Arbeitsfeld des Meistergesangs. Das „in den Himmel Zielen", das er freilich den reifen Meistern vorbehalten wissen will, also die metaphysische Spekulation, die theoretische und praktische Einsicht in die Welt, ist ihm das Ziel. Von einer tieferen Erfassung der Philosophie kann bei ihm freilich nicht die Rede sein. Er gesteht seine Unkenntnis ein, sucht aber auf eigne Hand den theologischen Mysterien auf den Grund zu gehn, mit dem Ergebnis, daß eine restlose Erkenntnis sich für ihn als unmöglich herausstellt. Aber weit entfernt, sich hierdurch zum Zweifel an der Wahrheit der Dogmen verleiten zu lassen, erklärt er vielmehr, daß das Denken zur Erfassung der letzten Dinge nicht ausreiche, d. h. doch, daß über dem Denken der Glaube stehe[2]).

Über die religiöse Lyrik des Hans Folz mögen einige kurze zusammenfassende Angaben genügen. Als Ganzes angesehen zeugt sie von eingehender Beschäftigung mit den Lehren der Kirche und von dem Bestreben, diese Lehre nicht nur für die eigene Person durchzudenken, sondern die Ergebnisse solchen Nachdenkens auch den Sangesgenossen mitzuteilen. Vom ästhetischen Standpunkt aus steht allerdings der gedankliche und spruchartige Charakter des Stoffes zu der in formeller Hinsicht rein lyrischen Behandlungsart in einem Widerspruch, der nur wieder beweist, wie wenig selbst den bedeutendsten Meistersingern das Gefühl für die notwendige Bedingtheit der Form durch den Stoff eigen war. Im Vordergrunde der Betrachtungen steht auch bei Folz die Jungfrau Maria und das Dogma von der unbefleckten Empfängnis,

---

[1]) Vgl. über Nestler und Folz Goedeke, Germania XV (1870) 200; Goedeke, Gött. Gel. Anz. St. 29 (1872), 1144; Koch, Meistersinger, Bayr. Blätter XIII 113; Wertheim, Entstehg. u. Verlauf d. d. Mstrgsgs., Progr. Cilli 1897, S. 16; Michels, H. Sachs. . , Voss. Ztg., Sonnt. Beil. Nr. 26 (1890); Hampe, Mstrgsg. und Reform. a. a. O. S. 159 f.; Lütcke, Studien z. Philos. d. Mstrsgr. (Palaestra Bd. 107), Bln. 1911; Bartsch, Allg. D. Biogr. XXII 447; Folzens Meisterlieder sind herausgegeben v. Aug. L. Mayer als 12. Bd. d. Deutschen Texte d. Mittelalters, hrsg. v. d. Kgl. Pr. Ak. d. Wiss., Berlin 1908.

[2]) „Solche und ähnliche Proteste gegen das Denken treten stets auf, wo sich der selbständige Gedanke im Mittelalter regt. Sie sind ein typisches pater peccavi": Lütcke S. 19 ff., bes. S. 22.

das nach allen Seiten gewendet und erläutert und unter Heranziehung gelehrter Literatur, so des Augustinus und selbst der Zoologie, bekräftigt wird. Zuweilen trifft der Dichter wohl auch in Stoff und Strophe einen echt lyrischen Ton, so in den hymnenartigen Liedern Nr. 54 und 74. Auch die Trinität und die beiden Naturen in Christo werden in einer Reihe von Gedichten mit scholastischer Spitzfindigkeit abgehandelt. Ebenso zieht der Dichter das Prinzip des Bösen, den Tod und das Jüngste Gericht in den Kreis seiner Erwägungen. Schließlich sind auch bei Folz einige Lieder lediglich Predigten prosaisch-erbaulichen Charakters, sei es über irgend ein theologisches Thema, dessen Ausführung durch Heranziehung einiger Bibelstellen gestützt wird, sei es über eine neutestamentliche Stelle oder auch über ein Kapitel des Alten Testaments, bei dem dann aber eine „christliche" Auslegung nicht fehlen darf[1]): dieser Zug, ebenso wie die gelegentliche genaue Quellenangabe[2]), scheint bereits das folgende Jahrhundert vorauszunehmen.

Weitaus am wertvollsten aber, sowohl in historischer wie in poetischer Hinsicht, sind die polemischen Lieder über die Meisterkunst — weniger diejenigen, die sich, meist sehr temperamentvoll, gegen persönliche Gegner wenden[3]), als jene Reihe, die den grundsätzlichen Fragen der Dichtkunst gewidmet ist. Zunächst sind es noch die Wormser Meister, vor denen Folz sein Programm entwickelt: wenn die Dichter über verschiedene Gegenstände singen wollten, so sollten sie auch verschiedene Töne dazu gebrauchen; Gott habe auch jedem Vogel seinen besonderen Ton gegeben; es sollte sogar verboten sein, die alten Töne immer wieder zu verwenden; auch sei es verkehrt, wenn in den Meisterliedern immer nur auf Ketzerei gefahndet werde und nicht auch auf andere Fehler, die das Wesen der Poesie näher beträfen. Und das 93. Lied hält den Meistern Neidhart von Reuental stofflich und technisch als Muster vor. Die alte Tradition von den zwölf Meistern führt Folz ad absurdum (Nr. 94), indem er

[1]) Nr. 33. 36. 61. 63.

[2]) z. B. „Man list 2 Regum 5 capitulo". Auch das wörtliche Zitieren von Kapiteln aus der Bibel kommt vor: s. die Erzählung der Auferstehungsgeschichte (Nr. 80).

[3]) Nr. 41. 43 f., 46 f.

cheinbar anfängt, die Zwölf aufzuzählen, dabei aber viele Dutzend Namen beibringt und schließlich diesen Widerspruch dadurch zu erklären sucht, daß es in jeder Generation zwölf Meister gegeben habe, die aber nach ihrem Tode ständig durch andre ersetzt worden seien[1].) Das eigentliche Revolutionslied aber ist das neunzigste: die alten Meister, ruft er, sind überwunden, mancher neuere hat bessere Gedichte gemacht; jeder soll singen, wie es ihm der Himmel eingibt; der wahre Meister ist, wer sowohl Weise wie Worte selbständig erfindet: paßt er seine Worte einem fremden Tone an, so ist er wie einer, der halb beschuht, halb barfuß geht.

Bewundernswert sind an diesen Liedern die persönliche, aus dem Herzen strömende Rede, der Freiheitsdrang und das künstlerische Gewissen; bewundernswert auch die historische Kenntnis und Erkenntnis, welche die zwölf alten Meister nicht gradezu leugnet, aber doch mit aller Schärfe die Relativität jedes künstlerischen Maßstabes betont und für die Gegenwart nicht als bindend erachtet, was für die Vergangenheit vielleicht vorbildlich gewesen war; höchst bemerkenswert auch die hohen Anforderungen, die er in diesen Gedichten an die Dichtkunst stellt: scheint er doch in der Tat die Notwendigkeit eines inneren Zusammenhanges von Inhalt und Form zu erkennen; und mit starker Betonung stellt er die Natur über Konvention und Reflexion, die Intuition über die Tradition, Neidhart über Frauenlob.

Wenn Folz seine Ideen nicht überall in die Wirklichkeit umgesetzt hat, wenn er trotz allem im wesentlichen die ausgefahrenen Geleise weiter benutzte, so ist das nicht zu verwundern. Dennoch darf nicht verkannt werden, daß er mit seiner theoretischen Einsicht nicht allein seine Zeitgenossen, sondern auch das 16. Jahrhundert, einschließlich Hans Sachsens, entschieden überragt.

Die Forderung Nestlers und Folzens, jeder Meistersinger solle das Recht und die Pflicht haben, eigene Töne zu erfinden, ist bald Allgemeingut der Sängerschulen geworden. Ein Fortschritt

---

[1]) In der letzten Strophe dieses Liedes bringt Folz, gleichsam im Übermut auf seine eigne dichterische Kraft pochend, 18 Reime auf ein Wort, wie ihn auch sonst die Sucht, durch formelle Bravourstücke zu glänzen, wiederholt zu wenig geschmackvollen Künsteleien und entstellendem Reimzwang verführt hat (Nr. 1. 3 u. ö.). — Schon die persönlicher Polemik gewidmeten Lieder waren übrigens in den neuen Tönen eigner Erfindung, dem verborgenen und dem unbekannten Tone, gedichtet und komponiert.

der künstlerischen Leistungen läßt sich für die Zeit nach 1460 allerdings nicht feststellen: grade für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts fließen die Quellen des Meistergesangs überaus spärlich, und im Beginne des sechzehnten riß die kirchliche Reformbewegung wie alle übrigen kulturellen Betätigungen so auch den Meistergesang völlig in ihren Bann, so daß von einer organischen Weiterentwicklung der Tendenzen des 15. Jahrhunderts nicht gesprochen werden kann.

Bei den Meisterliedern des 15. Jahrhunderts haben wir es, wenn wir von der verhältnismäßig kleinen Anzahl rein erzählender Gedichte absehen, fast durchweg mit Lyrik zu tun, Gefühls- und Gedankenlyrik, Lied- und Spruchdichtung. Innerhalb der den Vordergrund einnehmenden religiösen Poesie repräsentiert die Mariendichtung die gefühlsmäßige, die dogmatische Dichtung die verstandesmäßige Lyrik. Die von irdischer Minne und von Kampf und Wettstreit über künstlerische Gegenstände handelnden Lieder lassen sich der ersten, die theoretischen Auseinandersetzungen über Kunst sowie die gesamte Didaktik der zweiten Gruppe anschließen. Die balladenartigen Schwänke finden gleichfalls innerhalb der Lyrik ihren Platz. Lyrische Gegenstände werden also in lyrischen Maßen behandelt, und ein Gegensatz zwischen Inhalt und Form, wie wir ihn wiederholt feststellen konnten, geht fast stets auf eine Verwischung der Grenzen zwischen Lied und Spruch zurück, ein Fehler, der grundsätzlich weit eher zu entschuldigen ist als etwa ein Übergreifen der Lyrik in die Epik oder umgekehrt. Auch abgesehen von dieser Formfrage können Männer wie Muskatblut, Beheim oder Folz, trotz ihren offensichtlichen Schwächen, als Künstler Anspruch auf Beachtung erheben, und der Meistergesang als Kollektiverscheinung hat dadurch, daß er den neuen Ideen Nestlers und Folzens den Sieg ermöglichte, seine künstlerische und kulturelle Lebensfähigkeit und Existenzberechtigung erwiesen[1]).

---

[1]) Vgl. das etwas überschwängliche Lob des 15. Jahrhunderts bei Holtzmann, Germania Bd. 3 (1858) S. 307.

Zweites Kapitel.

Das 16. Jahrhundert außer Hans Sachs.

Die Reformation hat den Meistergesang von Grund aus umgestaltet. Indem er sich ganz in den Dienst der großen Sache stellte, verzichtete er darauf, als Selbstzweck zu gelten. Die Kirche, die den Sängern des 15. Jahrhunderts eine conditio sine qua non gewesen war, wird jetzt zur causa efficiens der Sangeskunst. Die Meisterdichtung erniedrigt sich freiwillig zur Magd der neuen Theologie und gibt damit alle die Vorteile eines befreiten Individualismus auf, die Hans Folz für ihn erstritten hatte.

Nicht minder beträchtlich war die stoffliche Einbuße durch das Verschwinden der Marienlyrik, für die der Psalter mit seiner fremdartigen Diktion umso weniger Ersatz bot, als hier wie überall eine möglichst wörtliche Verwendung der Lutherschen Uebersetzung Vorschrift war. Diese Ausschaltung jeder freieren Bearbeitung einer Vorlage zusammen mit der Prinzipienlosigkeit der Dichter in der Auswahl ihrer Stoffe, die man mit gleicher Bereitwilligkeit den erzählenden wie den lyrischen Partien beider Testamente, den jüdischen Propheten wie den Spruchsammlungen und Paulinischen Episteln entnahm, ferner die fast durchgehende Inkongruenz von Thema und Weise, die häufig Ursache wurde, daß die Schlußmoral die größere Hälfte des Gedichts einnahm, bloß weil ein zu umfangreiches Gesätz gewählt worden war, — all dies dürfte bereits zur Genüge andeuten, daß der künstlerische Wert der religiösen Meistergesänge des 16. Jahrhunderts hinter dem des fünfzehnten zurückbleibt; und auch die zahlreichen historischen, didaktischen und schwankhaften Gedichte, die man anfertigte, haben das künstlerische Durchschnittsniveau nur wenig gehoben.

Eine Übergangserscheinung besonders bezeichnender Art stellt Jörg Graff[1]) (ca. 1520) dar. Aus dem Landsknecht und Volklieddichter, der mit sicherer Beobachtung und zuweilen ergreifender realistischer Kraft das Leben des Söldners und der Soldatendirne, die Macht des Hellers und das Schicksal der durch Trägheit

[1]) Oskar Schade, J. Graff u. H. Witzstat, Weim. Jahrb. 4. Bd. (1856) S. 44 ff.; Wackernagel Bd. 3 Nr. 447—451. 957; Uhland, Volkslieder Nr. 189.

und Gleichgültigkeit Verkommenen geschildert, der in andern Liedern alte Motive des Volksliedes künstlerisch verwendet oder die Jungfrau Maria um Vergebung seiner schweren Sünden angefleht hatte, wurde ein engbrüstiger Meistersinger und Tendenzdichter, der für Luther Partei nahm, den katholischen Klerus angriff, den Papst bekämpfte und Friedrich den Weisen feierte. Das einzige weltliche Gedicht aus dieser zweiten Periode ist ein Scheltgedicht gegen die falschen Zungen.

Heftige Polemik gegen die katholische Geistlichkeit wird überhaupt zur Mode: ein Gedicht[1]) Niclas Manuels, schlecht gereimt und grob, aber in volkstümlichem Tone gehalten, sei als Beispiel dieser Gattung genannt. Andere Dichter wie Hans Ober[2]) legen in ihren Liedern populär-wissenschaftliche Abhandlungen religiösen Inhalts nieder, aber selten findet sich ein origineller Zug wie in dem Liede von Pamphilius Gengenbach, in dem der zweite Schächer am Kreuze dem in der Hölle darbenden Adam die Erlösung der Welt berichtet[3]). Nur hin und wieder gelingt einem Meister ein schlichtes Kirchenlied, wie wir von Friedrich Zollner eins besitzen, der auch sonst in religiösen Gedichten die Diktion und metrische Form des Chorals beherrscht[4]).

Das folgende Vierteljahrhundert brachte den Meistersingern in Nürnberg im Jahr 1540 ein Druckverbot für Meistergesänge, in Mainz gar von ca. 1536—1562 ein Singeverbot: die die Aufsicht führenden städtischen Regierungen sahen wohl aus politischen Gründen das eifrige Eintreten der Handwerker für die Reformation nur ungern[5]); und so sind der sicher datierbaren Meistergesänge aus dieser Zeit noch weniger als aus den früheren Perioden. — Ein typischer Vertreter des Meistergesangs dieser Jahrzehnte war der in Magdeburg wirkendende Valentin Voigt

---

[1]) Wackernagel Bd. 3 Nr. 473.

[2]) Ebenda Nr. 567.

[3]) P. Gengenbach, hrsg. v. K. Goedeke, Hannover 1856, S. 39 ff., 541 ff.

[4]) Beide Lieder sind wahrscheinlich aus dem Jahre 1525. Berliner Hs. S. 394 ff., 397 f.; ein weiteres Lied des Verfassers s. Berl. Hs. S. 69 ff.

[5]) Schnorr v. Carolsfeld a. a. O. S. 31; Roth, Ztschr. f. Kulturgesch. E. Bd. (1896) S. 267 ff.

aus Chemnitz[1]), der sich durch die Anfertigung der Jenaer Handschrift ohne Zweifel größere Verdienste erworben hat als durch seine systematischen Versifizierungen der Genesis, des Psalters und der Evangelien, bei denen die wässrige, wenn nicht geradezu törichte moralische Nutzanwendung das mangelnde Talent wahrlich nicht zu ersetzen vermochte. Kaum besser als diese sklavischen Paraphrasierungen sind seine gleichfalls von fremden Mustern abhängigen und großenteils frivolen weltlichen Lieder aus Geschichte, Sage und Schwankliteratur.

Schwankstoffe waren auch der Hauptgegenstand der Meisterlieder Hans Vogels[2]), der, etwa von 1538—1549 tätig, durch seine meist gegen Weiber und Pfaffen gerichteten Lieder auf die prosaischen Schwanksammlungen der Folgezeit eingewirkt hat, während die zu Zyklen zusammengeschlossenen Gedichte des etwas jüngeren Michel Vogel[3]) vorzugsweise von den Volksbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts abhängig sind.

Bereits hier seien die Lieder aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts, aus deren Fülle leider nur wenig gedruckt ist, erörtert, damit die Betrachtungen der Hans Sachsischen Dichtung den Abschluß bilden können.

Der Augsburger Johannes Spreng[4]), ein Gelehrter, der

---

[1]) Hülße i. d. Geschichtsblättern f. Stadt u. Ld. Magdeburg, 21. Jahrg. (1886) S. 59—71; Uhle i. 9. Jahrbuch d. Ver. f. Chemnitzer Gesch. (1897) S. 159—192.

[2]) Bolte i. Schnorrs Archiv Bd. 127, S. 273 ff.; Roethe, All. D. Biogr. Bd. 40 S. 120; Montanus' Schwankbücher, hrsg. v. Bolte, Tüb. 1899, Anhg. Nr. 41 f.

[3]) Bolte i. Schnorrs Archiv a. a. O. S. 299 ff.; Wickrams Wke., hrsg. v. Bolte u. Scheel, Tüb. 1901 ff., Bd. 1 S. XXXVI ff. — Wickram selber war, zwar auch Meistersinger, doch ist kein Meisterlied von ihm erhalten; einige andre Lieder sind in seine Romane eingestreut (Bd. 2 S. 66—68; 286 f.; 291 f.; vgl. ebendort S. XLVII). — Andere Schwanklieder aus dieser und der nächstfolgenden Zeit bei Montanus, Anh. Nr. 28. Im Tone des Volksliedes: Ztschr. d. Ver. f. Volkskde., 3. Jahrg., Bln. 1891, S. 60 f, abgedruckt v. Bolte; eine Singschule bei Hartmann, Deutsche Mstrldr.-Hss. i. Ungarn (s. o.) S. 71 ff.; durch seine Einkleidung interessant das satirische Gedicht des Hans Sigel von Weil, Wackernagel Bd. 2, Nr. 1306, vgl. Roethe, All. D. Biog. Bd. 34, S. 250.

[4]) Keinz, Sitz.ber. d. Kgl. Ak. d. Wiss., München 1893, (Heft 2) S. 153-200; Roethe, Allg. D. Biogr. Bd. 35 S. 288 ff.; Rud. Pfeiffer, Diss., München 1914 (auch als Sonderdruck erschienen).

den Ovid, Vergiln, Josephus, Erasmus und, als erster Deutscher, die Ilias ziemlich fehlerfrei in die heimischen Knittelverse übertrug, hat als Meistersinger zwar keinen eigenen Ton erfunden, die von ihm benutzten fremden aber nicht wahllos angewendet, sondern eine Beziehung zwischen seinem Stoff und dem Namen des Tones einzuhalten gesucht; er zeichnet sich vor seinen Zeitgenossen durch sprachliche Glätte und Gewandtheit aus; fast jeder Vers ist bei ihm eine Sinneseinheit. Von ihm sind einige Schwänke und eine Schulkunst gedruckt. Die Schwankliteratur dieser Zeit zeigt zum Teil humanistische Einflüsse[1]), vernachlässigt aber daneben auch nicht die einheimische Überlieferung: Hans Weidner bearbeitet die Sage der Weiber von Weinsberg[2]), andre Lieder zeigen Verwandschaft mit der grobianischen Literatur[3]), wieder andre versifizieren Teile der Faustsage[4]). — Die Ausbreitung und reiche Tätigkeit der Meistersinger zu dieser Zeit wird uns u. a. durch das Bestehen von Meisterschulen in Mähren bezeugt.[5])

Am erfreulichsten wirken die anspruchslosen kurzen Schwankgedichte wie Daniel Holzmanns Lied von dem Ehezwist, der durch die Namen von Meistertönen humoristisch charakterisiert wird[6]), oder das Stoßgebet des Voglers, das sich in seltsamer Mischung aus den Bitten des Vaterunsers und derben Flüchen zusammensetzt[7]), oder einige Gedichte Hans Deisingers, der um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts lebte[8]).

[1]) z. B. Georg Danbeckhs Lied, Montanus, Anh. Nr. 15, oder das folgende Lied.

[2]) ebenda Nr. 30.

[3]) ebenda Nr. 27 (von Jochem Glockenthon), Nr. 11.

[4]) Zwei Lieder Friedrich Beers, Euphorion Bd. 1, S. 787 f; Bd. 6, S. 679 ff., abgedruckt von Bolte.

[5]) Adolf Ritter von Wolfskron, Beitr. z. Gesch. d. Mstrgsgs. i. Mähren: Schriften der mähr.-schles. Ges. d. Ackerbaus etc., 7. Heft, Brünn 1854, S. 43—54.

[6]) Hartmann a. a. O. Beilage Nr. 6. In seiner Schulkunst (Jonas, Ztschr. d. hist. Ges. f. d. Prov. Posen, 2. Jahrg. 1886 S. 20 ff.) zeigt sich Holzmann als Plagiator an Hans Sachs, vgl. dessen Gedicht bei Wackernagel Bd. 2 Nr. 1405. Eine Bibelparaphrase Holzmanns in der Berliner Hs. S. 164 f.

[7]) Festschr. z. H. Sachs-Feier, Weimar 1894 S. 65 f., abgedr. v. Bolte.

[8]) Montanus Anh. Nr. 29; Weim. Festschr. S. 62. 65; besonders bemerkenswert die Wendung in dem Gedicht über Luther, wo der Teufel, nicht Luther, das Tintenfaß an die Wand wirft.

Deisinger war neben Hans Göckler (Glögkler)[1], Benedikt von Watt und Georg Hager ein Erneuerer der Nürnberger Meisterschule, die nach Sachsens Tode in starkem Verfall begriffen war. Nun führte man eine Scheidung der lyrischen Meistersinger von den dramatischen durch und erzeugte durch Sammlung und Nachahmung älterer Lieder eine künstliche Nachblüte. Benedikt von Watt[2]), eifriger Lutheraner, aber als Dichter krasser Dilettant, der vor allem die Passionsgeschichte und den Jesus Sirach in Verse brachte, zeigte, wie schon Michel Vogel, einen sonst seltenen Hang zu zyklischer Dichtung; Karl den Kühnen und Zriny hat er in je neun, die Tellsage in sechs Liedern behandelt. In seinen Schwänken, die zumeist von fremden Mustern abhängig sind, bevorzugt er das Grobianische; an dem Schwank „Ein weib verspott den teuffel mit eim furtz" interessiert die Schlußwendung: der Teufel möge sich zu seinem Herrn dem Papste fortmachen. Die dem Boccaz entnommene Zweideutigkeit vom entliehenen Mörser entbehrt sowohl der witzigen Darstellung wie der satirischen Spitze gegen den Klerus, die doch sowohl bei der italienischen Vorlage wie bei Hans Sachs vorhanden ist.

Georg Hagers[3]) Gedichte zeichnen sich zum Teil dadurch vorteilhaft aus, daß sie in einfachen, kurzen Strophen abgefaßt sind und auf persönlichen Erfahrungen des Dichters, ebenso auf Beobachtung des Nürnberger Volkslebens, beruhen; sehr gut erzählt ist auch der Schwank von dem Bauernsohn, der in der Stadt studiert hat und dadurch vollends unklug geworden ist.

Um die Hebung der Meisterkunst war Adam Puschmann besonders eifrig bemüht, „der bemerkenswerteste Vertreter des sinkenden Meistergesanges"[4]). Nicht nur daß er die älteste theoretische

[1]) Ein Lied von ihm ist durch Bolte abgedruckt i. d. Ztschr. f. vergleich. Lit. gesch. Bd. 7 (1894) S. 452; ein andres Berl. Hs. S. 190 ff.

[2]) Hampe, Benedickt v. Watt, Euphorion Bd. 4 (1897) S. 16–38; Staiger, B. v. W., Berl. Diss. 1908; Montanus a. a. O. Anh. Nr. 43; Weim. Festschr. S. 61 (hrsg. v. Bolte).

[3]) Bolte, 6 Meisterlieder G. Hagers, Alemannia Bd. 22 (1894, S. 159-184;) Weim. Festschr. S. 68 f.; Berl. Hs. S. 399 f.

[4]) Roethe, Allg. D. Biogr. Bd. 26. S. 732 ff., Goetze, Monographie üb. den Mstrsgr. Ad. Puschmann v. Görlitz, Neues Laus. Mag. Bd. 53 (1877) S. 59–157; Bolte, Ein Mstrgsg. v. A., P. Jahrb. d. Ver. f. Niederd. Sprachforsch. Bd. 22 (1896 S. 150 f.; Martin, Die Mstrgsge. v. A. P. auf d. Straßb. Münster, H. Sachs-Forsch., Nürnberg 1894, S. 382–396; Berl. Hs. an verschiedenen Orten,

Schrift über den Meistergesang verfaßt hat: er hat auch nahezu die dreifache Zahl von eigenen Meistertönen erfunden als Hans Sachs. Er glaubte durch Schaffung neuer Formen den Verfall der Kunst aufhalten zu können. Mit Ausnahme seiner eigenen Töne (die übrigens fast alle nach Vögeln benannt sind) hat er jeden Meisterton nur einmal benutzt; ja er scheint es als seine Aufgabe erkannt zu haben, eine möglichst große Anzahl von Tönen durchzuprobieren, und bei dieser systematischen Durcharbeitung hat er sich die Stoffe nach den Tönen, oder vielmehr ihren Namen, ausgesucht. Aber so hoch Puschmanns Auffassung vom Meistergesange war, so gänzlich unbedeutend sind seine Produktionen. Wortgetreue Versifizierungen der Lutherschen Bibel, obszöne oder geschmacklose Schwänke, eine in den dreizehn Meistertönen Sachsens angefertigte genaue Beschreibung des Straßburger Münsters mit seiner Geschichte[1]), Aufzählung der Tabulaturregeln in den „Schulkünsten", dürre religiöse Lieder mit angehängter Moral[2]): all dies ist wohl geeignet, uns davon zu überzeugen, daß der Meistergesang als künstlerische Erscheinung am Ende des 16. Jahrhunderts im Absterben begriffen war; selten nur, das Puschmann einmal einen lustigen Schwank zu erzählen weiß wie den von den „Pomern mit dem pfaffen"[3]), in dem er sogar die Pommern Platt sprechen läßt; doch sticht auch hier die Diskrepanz zwischen epischem Gehalt und lyrischer Form in Ohr und Auge. Auf poetische Wirkung kann höchstens das dritte Gesätz des „Elogium reverendi viri Johannis Sachsen"[4]) vom Jahre 1576 Anspruch erheben; die beiden ersten Gesätze — alle sind in verschiedenen Tönen gedichtet — enthalten nur Nachdichtungen von autobiographischen Liedern Sachsens sowie eine Aufzählung der Sachsischen Werke; das letzte Gesätz in der Traumweise Müglins enthält den Traum, in dem der Dichter den altersschwachen Hans Sachs, seinen verehrten Lehrer erblickt — eine gemüt- und liebevolle Schilderung, die aber in die unbeholfenste Form gekleidet ist, zu der der Inhalt in gar keinem Verhältnisse steht.

---

[1]) Martin a. a. O.

[2]) Goetze a. a. O. Nr. 2. 3. 7. 8. 11. 16. Berl. Hs. S. 14 ff., 25 ff., 236 ff., 295—308.

[3]) Bolte a. a. O.

[4]) Goetze Nr. 13.

Wenn auch bei den Meistern des 17. Jahrhunderts kein Wandel zum Bessern eintrat, so lag das, abgesehen von dem Mangel an Dichterpersönlichkeiten, vor allem daran, daß dem Meistergesange kein neues Stoffgebiet eröffnet wurde; denn die Bibelparaphrase darf höchstens in der Kulturgeschichte, nicht aber in der Geschichte der Dichtkunst einen Platz beanspruchen, und der künstlerischen Gestaltung eines Schwankstoffes zeigen sich doch nur die allerwenigsten Dichter gewachsen. Aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts sei nur Ambrosius Metzger genannt (etwa von 1623 bis 1633 tätig), von dem Wagenseil die „Freiung" abdruckt, einen Zyklus von zwölf Baren, versifizierte Prosa, die uns das Handwerksmäßige dieser Kunst so recht zum Bewußtsein bringt. In der Schwankdichtung leistet Metzger, der seinen zahlreichen Tönen die seltsamsten Namen zu geben beliebte, Erträglicheres: hier schließt er an Sachs an und weiß zuweilen eine lustige Anekdote lustig zu erzählen[1]).

Schon diese kurze chronologische Übersicht, die freilich den Hauptdichter, Hans Sachs, nicht einbezieht, zeigt, daß es eine geschichtliche Weiterentwicklung des Meisterliedes im Verlaufe des 16. Jahrhunderts nicht gegeben hat. Stoffumfang und künstlerische Gestaltung sind zu Beginn des 17. Jahrhunderts genau die gleichen wie in den ersten Jahren der Reformation. Zu der stofflichen Umgrenzung der Meisterlyrik des 15. Jahrhunderts, die ja im wesentlichen theologischer Art war, gesellt sich im 16. Jahrhundert die textliche Gebundenheit an die Lutherbibel. Wo bei einem Beheim oder Folz bildlicher Ausdruck und selbst tieferes Nachdenken

[1]) z. B. Euphorion Bd. 7 (1900) S. 225 ff.; Weim. Festschr. S. 70, beide Gedichte von Bolte abgedruckt. — Von sonstigen Meisterliedern aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts seien noch angeführt: zwei Lieder von Heinrich Wolff über zeitgenössische Ereignisse (die Ermordung Wallensteins und den Sieg des sächsischen Generals Arnim bei Liegnitz), abgedr. von Bolte im Liter. Jahrb., Eger 1895, Bd. 5 S. 20—24; ein anderes Gedicht desselben Verfassers mutet mit seinen einsilbigen Versen geradezu wie eine Parodie an (Hartmann, Deutsche Meisterlieder-Hss. i. Ungarn S. 96); ein Lied Georg Ichingers singt in drei Gesätzen und drei verschiedenen Tönen das Lob der Reformation bei ihrer ersten Zentenarfeier; ein Gedicht „Die fröhlich Meyenzeitt" enthält in der ersten Strophe eine lyrische Schilderung des Frühlings, geht dann aber zu religiösen Betrachtungen über (Streinz, Zur Gesch. d. Mstrgsgs i. Straßburg, i. Jahrb. f. Gesch. etc. Elf.-Lothr., 9. Jahrg., 1893, S. 76 ff.).

bemerkbar gewesen waren, erblicken wir nur mehr öden Buchstabenglauben, der den großen Fortschritt vom dogmatischen Christentum zur verinnerlichten persönlichen Erfahrung, „von Paulus zu Christus", wie ihn die Reformation in ihren besten Vertretern gezeitigt hatte, ebenso wenig ahnen läßt wie die rationalistischen und skeptischen Ideen oder gar den praktischen Anarchismus, den dasselbe äußerlich und innerlich aufgewühlte Zeitalter hervorgebracht hatte[1]).

Aus der Reihe der nicht genauer datierbaren Meisterlieder des 16. Jahrhunderts werden im Folgenden nur diejenigen genannt werden, die in irgend einer Beziehung von der Durchschnittsnorm abweichen. Unter den religiösen Liedern der Berliner Handschrift, die sich nicht an einen bestimmten Bibeltext anschließen, ist vor allem ein inniges, in der ersten Hälfte sogar poetisch schönes Bußlied bemerkenswert, das eine Steigerung von verzagter Furcht vor dem Tode zu glaubensfreudiger Todeshoffnung in sich birgt[2]). Auch an religiöser Gedankenlyrik in echter Choralform fehlt es nicht ganz[3]). Die moralischen Abschlüsse von Bibelparaphrasen sind hin und wieder ins Aktuelle gewandt, so wenn die Obrigkeit einmal zur Pflege der Witwen und Weisen aufgefordert[4]) oder wenn gegen den Klerus polemisiert wird[5]). Am bedeutsamsten ist aber ohne Zweifel die zwei Strophen umfassende Moral eines Liedes, das die Spaltungen in der christlichen Welt beklagt und die Christen auffordert, sich nicht als Päpstliche, Schwenkfelder, Calvinisten, Zwinglianer oder Wiedertäufer zu fühlen und jeden Andersgesinnten zu verachten und zu bekämpfen, sondern vielmehr das Gemeinsame ihrer Konfession, die Religion Christi, zu betonen[6]).

Ein einziges rein weltliches Gedicht, ein Liebeslied, findet sich in der Berliner Handschrift[7]), aber es ist jedenfalls das poetisch bei weitem wertvollste, ja beinahe das einzig wertvolle der ganzen Sammlung: ein ganz schlichtes Lied von fünf

[1]) Vgl. Wh. Dilthey, Auffassung u. Analyse des Menschen i. 15. u. 16. Jht., Archiv f. Gesch. d. Philosophie IV 604 ff., V 337 ff., 480 ff., VI 60 ff. usw.

[2]) Berliner Handschrift S. 97 ff.

[3]) ebenda S. 262 ff.

[4]) S. 51 ff.

[5]) S. 9. ff.

[6]) S. 78 ff.

[7]) S. 398 f.; Verfasser ist Hans Weidner.

kurzen Meisterstrophen, das ein wandernder Handwerksbursche, der das Singen und das Arbeiten als Beruf empfindet, beim Fortgang aus der Stadt, in der er eine Zeitlang sein Brot verdient hatte, seiner Liebsten zum Abschiede sang.

Die Lieder über den Meistergesang drücken wiederum den exklusiven Stolz auf die holdselige Kunst aus[1]). Aber auch die rührend kindliche Bescheidenheit eines Novizen lernen wir kennen[2]) wie andererseits den Entschluß eines Sängers, der die eigene Unzulänglichkeit fühlt, trotz allem Spott seiner Kunst, die ihn beseligt, treu zu bleiben[3]).

Einige Tierfabeln des 16. Jahrhunderts teilt Wilhelm Grimm mit[4]), während unsere Kenntnis der schwankhaften Liedliteratur auch für diese Zeit in der Hauptsache auf den Veröffentlichungen Boltes beruht[5]).

Die ganze Epoche des 16. Jahrhunderts (außer Hans Sachs), die doch den Meistergesang von Grund aus umgestaltet hat, bietet keine einzige starke Dichterpersönlichkeit, die unser Interesse zu fesseln vermöchte; kaum treffen wir hier und da auf ein religiöses Lied, das einem warmen Herzensbedürfnis entsprang, kaum auf ein paar Schwänke, die gut und witzig erzählt und in der Form nicht allzu verfehlt schienen, nur ganz vereinzelt auf ein Liebeslied oder ein Lied über die Meisterkunst, das uns einige Anteilnahme abnötigte; überall sonst nur platteste Reimerei, mechanische Silbenzählung, herzlose Geschwätzigkeit. Die Gründe für diesen künstlerischen Rückschritt sind bereits dargelegt worden; erschreckend ist aber der Unterschied zum 15. Jahrhundert. Ob das 16. Jahrhundert in seiner Gesamtheit vom Standpunkte der ästhetischen Wertung seiner Meisterdichtung mit dem fünfzehnten auf gleiche Stufe wird gestellt werden können, wird lediglich davon abhängen, ob die Meisterpoesie des Hans Sachs den ohne ihn gewaltigen Unterschied auszugleichen vermag.

---

[1]) S. 67 ff.

[2]) S. 207 ff.

[3]) S. 163 f.

[4]) W. Grimm, Tierfabeln bei den Meistersängern, Abh. Bd. erl. Ak. d. Wiss., 1855–1856 S. 1–27.

[5]) Bolte in Montanus, Anh. Nr. 38, Schumanns Nachtbüchlein (Tüb. 1893), Anh. Nr. 8. 9; Forsch. z. Brandenb. u. Preuß. Gesch. Bd. 11 (1898) S. 201—205; Unser Egerland, 1. Jahrg. (1897) S. 9 f. . Zarncke i. Brants Narrenschiff (Lpz. 1854) S. 455 f.: vgl. Mones Anz. Bd. 4 (1857) Sp. 399 f.; Zingerle in Germania, 5. Jahrg. (1860) S. 101—105.

Drittes Kapitel
Hans Sachs

Das Wenige, was aus der ungeheuren Masse der Meisterlieder des Hans Sachs in zusammenhängenden Sammlungen

[1]) In dem nachfolgenden Verzeichnis, das die wichtigste Literatur über Sachsens Meistergesang zusammenfaßt, sind auch die Schriften angeführt, die erst im zweiten Teil dieser Arbeit herangezogen werden.

Literatur. Ch. Schweitzer Etude sur la vie et les ouvres de H. S., Paris 1887; Genée, H. S. u. seine Zeit, Lpz. 1894 (vgl. dazu die Rezension v. Drescher, Euphorion Bd. 1, S. 801 ff.); Wackenroder, H. S., in v. d. Hagens Germania, 1. Bd., Bln. 1836, S. 291–294 (eine ausgezeichnete erste literarhistorische Würdigung des Dichters); Götze, H. S., Bayr. Bibl. Bd. 19, Bambg. 1890; E. Schmidt, H. S., ein Gedenkblatt, Deutsche Rdsch. Nov. 1894, S. 233 ff.; Goedeke, Grdr. II² 408 ff.; Goedeke, Gött. Gel. Anz. St. 29 (1872) S. 1138 ff.; Gervinus, Gesch. d. Nat.litt. d. Deutschen. Bd. II⁵ S. 693 ff.; Koch, Mstrsgr., Vortr., Bayreuther Blätter Bd. 13, Heft 4, 5, S. 105 ff.; Hampe, Mstrgsg. u. Reform. usw. S. 161 ff.; Lier, Stud. z. Gesch. d. Nürnb. Fastnachtsspiels, Lpz. Diss. 1889 S. 37 ff.; Michels, H. S. u. die Nürnb. Singschule, Voss. Ztg. Nr. 26–28; Drescher, Stud. z. H. S., 2 Teile, Bln. u. Marburg 1891; Drescher, Die Spruchbücher des H. S. usw., Nürnb. Festschr. 1894, S. 209 ff.; Drescher, H. S. u. Boccaccio, Weim. Festschr. 1894; Goetze, Neue Mitteil. . . , Schnorrs Archiv Bd. 11 (1882) S. 51 ff.; Goetze, Quellen d. H. S., 26. Bd. der Werke, S. 167—232; Luther-Bibel v. 1541, Wittenb. bei Hans Lufft; Boccaccio, De claris mulieribus, übers. v. Stainhöwel, hrsg. v. Drescher, Tüb. 1895; Boccaccio, Decameron, übers. v. Arigo, hrsg. v. Keller, Stuttg. 1860.

Quellen (außerdem). Hans Sachs, hrsg. v. Keller u. Goetze, Stuttg. u. Tüb., 26 Bde.; Sämtl. Fabeln u. Schwänke, hrsg. v. Goetze u. Drescher, Haller Neudr., 6 Bde., 1893 ff.; H. S., eine Ausw. v. Joh. Adam Goez, Nürnb. 1829/30, 4 Bdchn.; H. S'. Werke, hrsg. v. Arnold, Bln. u. Stuttg., s. a. (Kürschners Nat. litt. Bd. 20); H. S., sein Leben u. s. Dichtg., hrsg. v. Lützelberberger u. Frommann, Nürnb. 1891; Rob. Naumann, Ueber einige Hss. v. H. S., Lpz., Nicolaischule 1843, S. 3 ff.; Schumanns Nachtbüchlein, hrsg. v. Bolte, Tüb. 1893, Anhänge; ein Schwank hrsg. v. Bolte, Forsch. z. Brand. u. Preuß. Gesch. Bd. 11 (1898) S. 201 ff.; Wickrams Wke., hrsg. v. Bolte u. Scheel, Bd. 1. Tüb. 1901, S. XVI ff.; Bolte, Euph. Bd. 1 (1894) S. 52 ff.; Bolte, Ztschr. d. Ver. f. Volkskunde Bd. 4 (1894) S. 34 ff.; Geyer, Altdeutsche Tischzuchten, Progr. d. Frdr.-Gymn. zu Altenburg 1882, S. 30 ff.; Docens Miscellaneen, 1. Bd. (1807) S. 280 ff.; Hertel, Ausführl. Mitteil. . . . , Zwickau 1854, Jahresber. d. Gymn. S. 3 ff.; Hartmann, Deutsche Mstrldr.-Hss. i. Ungarn, München 1894, S. 74 ff.; Goedeke u. Tittmann, Liederbuch aus d. 16. Jht. (Deutsche Dichter Bd. 1), 2. Aufl. Lpz. 1881, S. 325 ff; Ph. M. Körner, Histor. Volkslieder, Stuttg. 1840, S. 141 ff.; Fr. Schnorr v. Carolsfeld, Z. Gesch. d. d. Mstrgsgs., Bln. 1872, S. 43 ff.; Michels, Z. Gesch. d.

gedruckt ist, beschränkt sich, abgesehen von dem ersten Bande seiner von Goedeke und Tittmann ausgewählten Werke, auf die paar Bände schwankhafter Meistergesänge, die Goetze und Drescher seit 1893 herausgegeben haben. Die stoffliche Einseitigkeit dieser Auswahl läßt uns freilich keinen zutreffenden Gesamteindruck von der Meisterdichtung Sachsens gewinnen. –

Hans Sachs, der zwar das Größte nicht als Meistersinger geleistet hat, wurzelt dennoch innerlich ganz und gar in Meistersang und Meisterschule. Seiner ganzen Natur nach in der Mitte zwischen Schule und Volk stehend, fühlte er sich verpflichtet, seine in ernstem Studium oder durch gelegentliche Lektüre erworbenen Kenntnisse der Mitwelt zu vermitteln, d. h. in erster Linie den Schulgenossen, in zweiter den breiten Volksmassen. Sein Ziel wie das Ziel des gesamten Meistergesanges war prodesse et delectare: religiöse Erbauung, didaktische Förderung, und Belustigung. Der Charakter seiner Dichtung als Zweckdichtung ist, zusammen mit seiner Neigung, die Muse zu kommandieren, dafür verantwortlich, daß ihre erträglichen Erzeugnisse unter einem Wust von minderwertigem und totem Material fast verschwinden. Das liegt weiter aber auch an der Wahllosigkeit, mit der er seine Stoffe bearbeitete. Er hat den größten Teil seiner Lektüre in Verse gebracht: die Bibel, den Boccaccio, Äsop, Livius, Plutarch, Josephus, den nordischen Historiker Albert Krantz, Volksbücher und Schwankgedichte. Lernte er ein neues Buch kennen, das ihm zusagte, so fertigte er zuweilen an einem Tage drei oder vier Gedichte über den eben gelesenen Stoff an; und hatte er, seiner meistersingerischen Pflicht eingedenk, zunächst ein Lied gedichtet, so mochte er doch auch weiteren Kreisen die Früchte seiner Lektüre nicht vorenthalten, und er nahm die Umdichtung in Reimpaare vor[1]). Das geschah nicht immer ganz mechanisch; bei der „Wittenbergischen Nachtigall" hat er z. B. das Spruchgedicht auf

Nürnb. Theaters i. 16. Jht., Vierteljahrsschr. f. Lit. gesch. Bd. 3, Weimar 1890, S. 43 ff.; Michels, Anz. f. d. Alt. Bd. 18 (1892) S. 354; Stiefel, Ztschr. d. Ver. f. Volkskunde, Bd. 10, Bln. 1900, S. 74 f.; Hampe, Ueb. H. S.' Traumgedichte, Ztschr. f. d. d. Unterricht Bd. 10, Lpz. 1896, S. 616 ff.; Göttinger Handschrift; Berliner Handschrift.

[1]) Derartiger Doppelbearbeitungen zähle ich 955: von diesen ist bei 821 die Liedfassung, bei 55 die Spruchfassung die ältere; bei 79 liegen beide Bearbeitungen vom gleichen Datum vor und hier ist das Lied stets in einer der reimpaar-ähnlichen Strophenformen abgefaßt.

700 Zeilen ausgedehnt, während das Lied nur 81 Zeilen einnimmt: das Lied beschränkt sich auf die allgemeine Tendenz, der Spruch will breiter ausmalen. Solche Rücksicht auf die Natur der Dichtungsgattung ist aber verhältnismäßig selten. Im großen und ganzen begnügt sich Hans Sachs damit, die Liedweise nach dem Umfange seines Stoffes zu bestimmen oder aber einen Ton zu wählen, dessen Namen sich mit dem Inhalt des Gedichts berührt[1]). Von einer bewußten Angleichung von Form und Inhalt oder gar von einer gewollten Dissonanz zwischen beiden zum Zwecke scherzhafter Wirkung kann wohl, trotz Goedeke[2]), keine Rede sein. Wichtiger ist, daß Hans Sachs von der Zeit ab, da er sich auch in seinen Meisterliedern der erzählenden Schwankdichtung zuwandte, die einfacheren Weisen, vor allem die Spruchweise und den Rosenton, zu bevorzugen beginnt: hierin dürfen wir wohl eine freilich nur durch poetischen Instinkt veranlaßte Annäherung des epischen Gehalts an die Form des epischen Reimpaars erblicken[3]).

Was die numerische Stärke der verschiedenen Dichtungsgattungen bei Hans Sachs betrifft, so zeigt die diesem Kapitel beigegebene Tabelle, daß Sachs mehr als doppelt soviel Meistergesänge wie Reimpaardichtungen verfaßt hat. Bezeichnend ist auch die Vorherschaft der weltlichen über die geistlichen Meisterlieder. Innerhalb der Lyrik, die von 1526—1556 durchweg überwiegt,

---

[1]) So werden in der Schlangen- und Drachenweise Hilprants nur Schlangen- und Drachengeschichten erzählt, ohne daß aber alle Drachenerzählungen in einer dieser Weisen gedichtet wären: vgl. Goetze Bd. 25 Nr. 2254. Ein Gedicht über dreierlei Rosen ist im Rosenton abgefaßt: Hertel S. 13 ff., ein Gedicht über Christi Leiden, am Charfreitag 1548 gedichtet, im Passional des Hans Folz: Gött. Hs. Bl. 136 f., ein Gedicht über die Läuseplage in Ägypten mit dem Anfang „Als got straft durch vil wunder“ in Folzens Strafweise: a. a. O. Bl. 141 f., ein Lied mit dem Anfang „Mose kam zum perg sinay“ in der überhohen Bergweise: Bl. 189 ff., eins über den Hopfen im Bier in der Hopfenweise M. Vogels: Schwänke V 706, ein anderes über „die gesamelten engel“ in Hans Vogels Engelweise: Goetze Bd. 25 Nr. 2198, ein weiteres über die keusche Jungfrau Brasilla im Frauen Ehrenton des Ehrenboten: a. a. O. Nr. 1365, eines über den „plutgirigen Katilina“ in der Blutweise des Hans Folz: a. a. O. Nr. 1687 u. s. f.

[2]) Goedeke-Tittmann. Ausw. S. XXXV.

[3]) Vgl. die Bemerkung über Beheims Buch von den Wienern.

hat die geistliche Dichtung bis zum Jahr 1536 die Oberhand: dies ist die Zeit der Bibelparaphrase. Nach der Ausschöpfung dieses Stoffvorrats beginnt das Vorwiegen der weltlichen Meisterdichtung (1536 – 1552, mit einer geringfügigen Schwankung 1540); in diesen Jahren werden auch die beiden episch gefärbten Töne erfunden, die jetzt wachsende Bedeutung gewinnen: die Spruchweise (1538) und der Rosenton (1541). Im Jahr 1548 erreicht die Schaffenskraft des Dichters, speziell im Meistergesange, den Höhepunkt. Von 1553 tritt die geistliche Lyrik wieder in den Vordergrund, aber zugleich überschreiten die Spruchdichtungen zum ersten Mal die Zahl 50. Die vorwiegend weltliche Spruchdichtung löst die weltliche Meisterdichtung ab und erreicht 1562 und 1563 die höchsten Zahlen. Das letzte Lied ist vom 8. Dezember 1567, der letzte Spruch vom 15. Mai 1573 (vgl. hierzu die statistische Uebersicht am Schlusse dieses Kapitels).

Außer in 272 Meistertönen hat Hans Sachs in 29 Hofweisen[1]) gedichtet, von denen 16 oder 17 seine eigene Erfindung sind. Die Lieder dieser Art gehören zu seinen besten und ansprechendsten Gedichten. Wenn Sachs die Hofweisen nicht ausgiebiger benutzt hat, obwohl sie ihm gestattet hätten, sich mit ihnen nicht nur an die Nürnberger Handwerker, sondern an das ganze Volk seiner Vaterstadt und darüber hinaus zu wenden, so liegt dies eben daran, daß auch Sachs das aristokratische Selbstbewußtsein der Meistersinger teilte, mit dem sie sich über die gemeinen Volksdichter erhoben, daß auch er zu sehr in den Anschauungen der Schule befangen war, um eine häufigere Loslösung von ihr oder gar eine ernsthafte Kritik an ihrer Kunst als Bedürfnis zu empfinden. Wo dem Dichter an einer allgemeineren Verbreitung seiner lyrischen Erzeugnisse lag, blieb ihm zudem stets der Ausweg offen, seine Lieder in Sprüche umzuwandeln.

[1]) Daß die dem Volksliede verwandten Hoftöne von den Meisterweisen grundsätzlich zu unterscheiden sind, folgt sowohl daraus, daß sie in den Verzeichnissen der Meistertöne nicht aufgezählt werden, wie auch aus ihrem Bau selber: er ist fast überall einfacher als der Bau der Mehrzahl der Meisterstrophen; er hat zuweilen die volksliedartige Wiederholung des letzten Wortes der Strophe mit „ja"; er ist vor allem in manchen Fällen nicht dreiteilig, sondern zweiteilig wie die Strophe des Volksliedes; die Reimbildung ist etwa a a b b oder a a b c c b oder a a b x b oder auch a b a b c d c d (wobei die beiden Strophenhälften genau gleich gebaut sind).

Auf eine chronologische Besprechung der Sachsischen Meisterlieder kann verzichtet werden, da alle grundsätzlichen Verschiedenheiten in den Dichtungen Hans Sachsens rein stofflicher Natur sind. Diese äußere Entwicklung sei im voraus kurz bezeichnet: in den ersten sieben Jahren seiner dichterischen Tätigkeit die herkömmliche scholastisch-theologische Lyrik[1]), daneben einige Liebeslieder; fast gleichzeitig Bearbeitungen aus Boccaccio[2]); 1520—1523 Studium der Lutherschen Lehre, Aussetzen der poetischen Produktion; im nächsten Jahrzehnt Versifizierung der Luther-Bibel[3]); allmähliches Hervortreten der Schwankdichtung; 1546—1555 Zeit der stärksten Produktion (2461 Meisterlieder); dann Abnahme der Lied- gegenüber der Spruch-, besonders der Dramen-Dichtung.

Es ist weder möglich noch nötig, die gesamte Meisterlyrik Hans Sachsens, auch nur soweit sie gedruckt vorliegt, Lied für Lied zu behandeln. Es genügt, das Charakteristische herauszugreifen, um Gehalt und Arbeitsweise des Dichters zu erkennen. Es sollen zunächst Hans Sachsens Ansichten über seine Kunst an der Hand einiger Gedichte aufgewiesen, sodann seine Kirchenlieder und Bibeldichtungen, ferner eine Auswahl der Schwänke ohne Rücksicht auf den Stoff, dann seine Bearbeitungen aus Ovid und Boccaccios Decameron und schließlich seine Benutzung historisch-prosaischer Quellen behandelt werden. Zur deutlicheren Kennzeichnung des Zusammenhanges von äußerer und innerer Form

---

[1]) Über seinen verehrten Lehrer Lienhard Nunnenbeck, der ihm ein schwächliches, aber korrektes Vorbild war, vgl. Hampe, L. N., Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnb. 1895, 11. Heft, S. 173 ff., Wackernagel Bd. 2 Nr 1402.

[2]) Das erste religiöse Meisterlied stammt aus dem Jahre 1513 die Liedfassung der Historie von Guiscardo und Gismonda ist von 1516. Sachsens Vorbild hat die profane Dichtung der Meistersinger wieder in Aufnahme gebracht.

[3]) Aus dem Alten Testament hat Sachs den Psalter, den Prediger, Jesus Sirach, das Buch Ruth (1 Mal), Esther (3 Mal), Hiob (3 Mal), Jona (6 Mal), Judith (3 Mal), Tobia (3 Mal). Susanna (3 Mal), Maccabäer Buch 3 (1 Mal) in je einem Bar vollständig versifiziert, aus dem neuen Testament das Ev. Matthäi in einer großen Anzahl von Gedichten gleichfalls vollständig verarbeitet. Die übrigen Bücher Alten und Neuen Testaments sind zwar nicht vollständig, aber doch zum größten Teil in Liedern behandelt worden; vgl. das Verzeichnis bei Goetze Bd. 26, S. 193—230.

wird es, wo angängig, von Nutzen sein, das Verhältnis des Dichters zu seinen Quellen darzulegen sowie einige charakteristische Beispiele der Doppelbearbeitung in Lied- und Spruchform zum Vergleiche heranzuziehen.

Sachsens Gedichte über die Meisterkunst, die noch seiner vorreformatorischen Periode entstammen[1]), unterscheiden sich in wesentlichen Punkten von den späteren[2]). Bei jenen liegt der Schwerpunkt der Forderungen an den Sänger in der Menge des praktischen und theoretischen Wissens: der Dichter soll über eine umfassende Bildung verfügen, er soll über theologische Dinge, über die Hierarchie von Kirche und Staat, über das Leben jedes Standes das Nötige wissen, um jedem Publikum genügen zu können; und er soll durch poetische Neuschöpfungen sich die Unsterblichkeit zu sichern suchen. In den späteren Gedichten überwiegt die sittliche Tendenz: der Meistersinger soll Prediger und Erzieher sein, der das Publikum für die christliche Sittenlehre empfänglich macht; aus der Bibel und aus der Geschichte soll er seine Lieder formen und in ihnen zeigen, was als gut und böse anzusehen ist; das sei die echte Kunst, die unter dem Schutze der Musen stehe.

Der Wandel vom ersten Ideal zum zweiten ist charakteristisch für die Entwicklung der Meisterkunst vom 15. zum 16. Jahrhundert, zugleich aber für die Entwicklung bei Hans Sachs selbst, der mit der Hauptmasse seiner Produktionen natürlich der zweiten Epoche angehört.

In dieser zweiten Periode, d. h. nach seinem Übertritt zum Protestantismus, hat Hans Sachs eine ganze Anzahl seiner katholischen Kirchenlieder „christlich" verändert, indem er etwa „Christus" statt „Maria" einsetzte und sonst verbesserte, wo der Sinn es gebot[3]). Den dichterischen Wert beeinflussen diese Änderungen nicht. Einige wenige haben echt lyrischen Gehalt, so der Dialog zwischen Christus und einem gläubigen Sünder (Wackernagel Bd. 3 Nr. 87) oder der in die Form eines Tageliedes gekleidete Wachruf zur Andacht (Nr. 82); hier lassen die Einfachheit des Versmaßes und die Einfalt der Sprache und der Gedanken

---

[1]) Lützelberger-Frommann, S. 47 ff., 50 ff; Schnorr S. 43ff.
[2]) Goedeke, Ausw. I S. 80 ff.; Hertel S 32 f.
[3]) Wackernagel, Bd. 3 Nr. 80 f. 84—87.

über die Länge und wissenschaftliche Ausführlichkeit hinwegsehen. In andern Liedern macht sich der Drang zur epischen Breite störend bemerkbar (Nr. 83 und besonders 105). Das „Teudtsche Patrem“ (Nr. 103), das dem Lutherschen Liede (Nr. 23) nachgebildet ist, läßt den Unterschied der beiden Dichter deutlich erkennen: während Luther jeden Artikel in einer Strophe erledigt, verwendet Sachs auf jede einzelne Bestimmung eine volle Strophe und fügt außerdem nach moralisierende Ermahnungen hinzu. Auch in der Verarbeitung der zehn Gebote (Hans Sachsens Lied Nr. 102, Luthers zwei Lieder Nr. 22 und 26) steht Sachsens didaktische Weitschweifigkeit in unerfreulichem Gegensatz zu Luthers bündiger Sachlichkeit; wo Luther 20, resp. 48 Zeilen gebraucht und seine Zusätze auf positive Ermahnungen beschränkt, finden wir in Hans Sachsens zehn Strophen immer zwei Drittel des Raumes der Moral und der Betrachtung gewidmet.

Hans Sachsens Bearbeitungen der Psalmen[1]) nehmen sich trotz wörtlichstem Anschluß an die Vorlage fast wie Parodien aus. Das Poetische ist abgestreift, der stoffliche Gehalt in gereimte Prosa verwandelt, vor allem: die Unmöglichkeit, die stilistischen Eigentümlichkeiten der hebräischen Poesie wörtlich ins Deutsche zu übertragen, ist dem Dichter nicht klar geworden. Auch Luther hält sich zumeist ziemlich eng an den biblischen Text, aber bei ihm ist die Strophe stets logisch gegliedert: der Abgesang enthält eine Begründung, Folgerung oder Zusammenfassung (Nr. 5 „Aus tiefer Not“); oder das Original wird prägnanter gestaltet und der Strophenform angepaßt (Nr. 27, Bearbeitung des 124. Psalms). Zudem wird die Singbarkeit des Liedes gewahrt, und die Strophe überschreitet fast nie die Länge von neun Versen. Von all diesen Vorzügen des starken, urwüchsigen dichterischen Talents, das sich mit einem sicheren, wenn auch unreflektierten künstlerischen Taktgefühl verband, ist in Hans Sachsens Psalmliedern nichts zu finden. Wo er vom Original abweicht, ist es zum Schlimmeren: seine Fassung des 15. Psalms (Gött. Hs. Bl. 87' f.) verwässert die Vorlage auf etwa das Vierfache des Umfangs, ohne einen neuen Gedanken hinzuzufügen; von einer Gliederung des Stoffes nach strophischen Gesichtspunkten ist überhaupt nicht die Rede.

---

[1]) ebenda Nr. 88–101.

In seiner Bibeldichtung bringt Hans Sachs, genau wie die übrigen Meistersinger, in der Regel ein Kapitel oder einen Teil eines Kapitels der Bibel so wörtlich wie metrisch möglich in Verse; der Darbietung des Textes folgt im dritten Gesätz die Moral. Die Quelle wird meist nach Titel und Kapitelzahl angegeben; der Dichter tritt hinter den erbaulichen Gegenstand vollständig zurück[1]). Nur selten finden wir eine freiere Behandlung des Textes, so wenn der Wortlaut eines Abschnittes aus Jesus Sirach durch fromme Mahnungen unterbrochen[2]) oder eine Habakuk-Stelle in eine Predigt umgewandelt oder eine Weissagung bei Jesaja durch einen christlichen Hinweis ergänzt wird[3]). Hin und wieder bemerken wir, daß Auslassungen stattgefunden haben[4]) oder daß eine summarische Kürzung vorliegt[5]). Humanistischen Einfluß verraten die Zusammenstellungen verwandter Dinge, meist in Triaden, aus verschiedenen Teilen der Bibel, etwa der drei Fälle, wo Gott für seinen Sohn zeugt, oder der drei frömmsten jüdischen Könige oder der drei Hauptfeinde Davids[6]). Hier finden sich auch zuweilen allegorische Auslegungen, die an die scholastischen Grübeleien des vorhergehenden Jahrhunderts erinnern: der Berg Sinai bedeutet das Gesetz, die wüste Einöde die Unfruchtbarkeit der menschlichen Werke usw.[7])

Die Schlußmoral, die in der Mehrzahl der Lieder allgemeiner Art ist, enthält in zahlreichen anderen, in denen Stoffe des Alten Testaments verarbeitet werden, einen Hinweis auf christliche Verhältnisse: das Opfer Arons wird auf Christus, die siebzig erleuchteten Juden (4 Mose 11) werden auf die Ausgießung des heiligen Geistes, die zwölf Steine des Josua auf die 12 Jünger gedeutet[8]). Auch ein unmotiviertes Hineinziehen christlicher Vorstellungen in den alttestamentlichen Text selbst begegnet gelegent-

---

[1]) Eine Ausnahme Gött. Hs. 148'–150, wo Sachs sich gegen die Beschuldigung des Wuchers verteidigt.

[2]) Berl. Hs. S. 4—6.

[3]) Gött. Hs. 17—19'; 159'—161'; 136—137.

[4]) Berl. Hs. 60–62.

[5]) Gött. Hs 109'—111'.

[6]) Gött. Hs. 145–147; 182'–186'; 186'—189.

[7]) ebenda 189–191'; vgl auch das Lied 127'—129'.

[8]) ebenda 94—96; 109'—111'; 113–114'; 200—201; 207'—211; 229–230'.

lich[1]). In einigen Liedern, bei denen der Inhalt das nahelegte, nimmt der Schluß die Form eines Gebets an[2]).

Mehr Interesse bieten die tendenziösen Schlußmoralen, die eine spezifische, wenn auch nicht ausschließliche Zugabe Hans Sachsischer Bibelparaphrasen sind. Der babylonische Feind der Juden oder auch der Pharao wird dem Papste gleichgesetzt, gegen den der Dichter die Hilfe Gottes anruft. In andern Liedern werden katholische Vorstellungen bekämpft[3]). Ja, einige Gedichte aus den Jahren 1548—1552, die ihre Tendenz gegen die „Tyrannen" richten, haben direkten Bezug auf Albrecht Alcibiades, der die Reichsstadt Nürnberg einer schweren Belagerung unterzog und gegen den Hans Sachs seinen berühmten Klagespruch vom 16. Juni 1552 richtete, wie er auch wenige Wochen darauf das 34. Kapitel Jesajä in eine Prophezeihung des Zornes Gottes und einen geharnischten Protest gegen die Tyrannen umdichtete[4]). Vereinzelt ist dagegen die rein weltliche Auslegung

---

[1]) ebenda 87′—88′. Weit seltner die Deutung einer neutestamentlichen Erzählung durch Parallelstellen aus dem Alten Testament: Berl. Hs. 153 ff.

[2]) Gött. Hs. 15′—17; 153′—155; 263—264.

[3]) ebenda 77—78′; 90—91′; 141—142′; 105′—107′; Berl. Hs. 122—126

[4]) Gött. Hs. 241′—243′; ähnlich 227′—229 und Berl. Hs. 187—190. Vgl. auch Gött. Hs. 249′—251. Vom 16. Juli 1554 ist der etwas blaß allegorisch gehaltene Plassenburg-Dialog datiert, worin Sachs die Zerstörung der dem Markgrafen gehörigen Burg befürwortet; vgl. Siegfr. Wernicke, Die Prosadialoge des H. S., Diss.. Berlin 1913. Hier sei noch der Schluß eines weltlichen Liedes über einen persischen Tyrannen beigefügt, Gött. Hs. 51′—52′:

„Wer noch dint aim tirannen recht
Der lonet im zv letz
gleich wie der deuffel seinem knecht
kumpt er im in sein netz."

Bemerkenswert ist auch der patriotische Schluß zweier anderer weltlicher Lieder aus den Jahren 1546 und 1547: im ersten wird, nach Plutarch, die Geschichte der Aretaphila erzählt, die, von einem Tyrannen zur Ehe gezwungen, gegen ihn und seinen Nachfolger Verschwörungen anstiftet, mit Mühe der Folterung entgeht und ihr Leben im Kloster beschließt: Gött. Hs. 276′—278; der Dichter preist sie hoch wegen ihrer Treue und schließt:

„Wer noch trew ist seim vaterlant
Erlangt lob preis vnd Er".

einer biblischen Geschichte, wie sie dem Bericht über das Gesetz von der Verfluchung der Ehebrecherin (4 Mose 5) beigefügt ist[1].

Der Mangel irgend eines erträglichen Verhältnisses zwischen dem vorwiegend epischen oder didaktischen Inhalt dieser Gedichte und ihrer Liedform läßt sie als künstlerisch vollkommen verfehlt erscheinen. Zuweilen, wie bei der Speisung der Fünftausend[2]), kann man in all dem Reimgeklingel und den metrischen Absätzen und Pausen kaum den Inhalt erkennen[3]). Auch Weissagungen, Psalmen, Klagen Jeremiä werden in Versen behandelt, die oft aus einer einzigen Silbe bestehen[4]), während die Versifizierung alttestamentlicher Spruchsammlungen mit ihrem Parallelismus und ihren anaphorischen Wiederholungen sich einem Dichter mit Formgefühl von vornherein verboten hätte. Sehr vereinzelt ist der Fall, daß eine Textstelle in wirkliche Lyrik, die den Ton des Kirchenliedes hat, umgesetzt ist[5]).

In mehreren Fällen ist dagegen der Stoff durch die Form beschränkt worden. Denn wenn ein Lied über Simson mit der Blendung abschließt[6]), oder wenn in einer Bearbeitung des Jesus Sirach zu Beginn der dritten Strophe einige Verse der Vorlage weggelassen sind[7]), so gehn diese Kürzungen keineswegs auf poetische Erwägungen, sondern lediglich auf raumtechnische Gründe zurück. Das geht daraus hervor, daß eine Bearbeitung desselben Sirachtextes, die zwanzig Jahre später stattfand, keine Lücke aufweist: zugleich ein Beweis, daß Sachs bei dieser zweiten Be-

---

Und das andre Lied, das den Kampf des Titus Manlius auf der Brücke erzählt (Livius) Gött. Hs. 273′–275, schließt:

„Wer noch sein leib vnd leben wagt
Für sein vaterlant vnferzagt
dem wirt lob er vnd preis zv reichem solde".

Auch der Drachen, der das römische Heer unter Regulus schädigte, wird mit einem Tyrannen verglichen, den man bekämpfen müsse: Goedeke, Ausw. I S. 315 f.

[1]) Gött. Hs. 259′—261.

[2]) ebenda 21–22′.

[3]) Vgl. auch Gött. Hs. 136–137; 161′—162′; Berl. Hs. 119—122.

[4]) z. B. Berl. Hs. 135—138; 147—150; 368–370; Gött. Hs. 218′–220; 221′–223; 287′—288′.

[5]) Gött. Hs. 158–159′.

[6]) Gött. Hs. 265′–267.

[7]) ebenda 100–101′.

arbeitung wieder die Quelle herangezogen hat. Die Schulsinger hafteten so eng an ihrem Bibeltexte, daß sie lieber einmal etwas fortließen, als daß sie gewagt hätten, ein paar Sätze zusammenzuziehen.

Der wichtigste Unterschied, den wir bei einer Vergleichung der Schwänke des Dichters beobachten, die zugleich in Lied- und Spruchfassung vorliegen, betrifft die Ausdehnung der Moral. Denn während diese im Liede, das in einer Mehrzahl der Fälle aus nur drei Gesätzen besteht, nicht mehr als den letzten Abgesang oder allenfalls das letzte Gesätz einnimmt, erscheint sie in der Spruchfassung oft ungeheuer erweitert. Die begrenzte Form des Liedes gab dem Dichter zwar insoweit freien Spielraum, als er die Darbietung des Stoffes bis zu einer beliebigen Stelle innerhalb der dritten Strophe ausdehnen konnte, sie wies aber zugleich der Moral ziemlich enge Schranken. So nimmt denn die Schlußbetrachtung bald die ganze dritte Strophe[1]), bald nur zwei Zeilen ein[2]). Auch wo ausnahmsweise die Spruchfassung die ältere ist[3]), läßt sich dieselbe Beobachtung machen.

Die Umarbeitung wurde zur einfachen Umschreibung (die meist am gleichen Datum erfolgte), wo das Lied in einer der reimpaar-artigen Weisen: im Rosenton oder in der Spruchweise Sachsens oder in der Abenteuerweise Folzens, abgefaßt war[4]), nur daß der Dichter im Spruch gern in einem besonderen Reimpaar seinen Namen nennt. Aber auch sonst folgte er in seinen Übertragungen oft wörtlich der Liedvorlage[5]); selbst die Streckung der Liedvorlage zu vier Hebungen ist nicht überall erfolgt; so singt der lateinisch redende Hahn in einem Spruchgedichte:

„Audj, vide et thace
Vis viuere in pace!“[6])

---

[1]) z. B. Schwänke III Nr. 16.

[2]) z. B. Schwänke III Nr. 8; vgl. Schw. II Nr. 222. In der Spruchfassung hat die Moral 46 Verse!

[3]) z. B. III 202, vgl. I 23; III 68, vgl. I 6; III 3, vgl. H. Sachs (Werke) II S. 216 ff.

[4]) z. B. Schw. III 96: I 52; III 114: I 59; III 115: I 60; III 134: I 68, III 141: I 71; III 117—119, 121: I 61 64

[5]) z. B. III 20: II 282.

[6]) II 188, V. 79 f., vgl. III 137 und auch I 69. Vgl. ferner I 79 (aus III 233): I 71 (aus III 141) u. a.

Häufiger freilich ist eine äußerliche, nichts Neues hinzufügende Verbreiterung des Liedes im Spruche[1]). Das zeigt sich besonders bei den Moralen, die im Liede kaum je mehr als zwanzig, im Spruch aber nicht selten sechzig, ja hundert Verse einnehmen[2]). Aber auch im Hauptteil setzt der Spruch häufig an die Stelle der gedrängten Stoffvermittlung des Liedes gegenständliche Ausmalung; aus einem „alten, armen Manne“ macht er einen „armen Bettelmann mit grauem Haar und gebogenem Rücken, der sich auf Krücken stützen muß“[3]). Bei andern Gedichten beweist aber die Anführung neuer Tatsachen im Spruche, daß Hans Sachs seine ursprünglichen Quellen wieder zu Rate zog[4]). Da nun diese Schwänke fast durchweg rein epischer Natur sind und da die künstlerische Wirkung, wo sie vorhanden ist, auch bei den anekdotenhaften Gedichten nicht einer witzigen Schlußpointe, sondern vielmehr der behaglichen Ausmalung des Milieus verdankt wird, so ist bei weitaus den meisten die Spruchfassung höher zu bewerten als die Liedform. Zudem ist auf die strophische Gliederung entweder überhaupt nicht oder rein mechanisch Rücksicht genommen[5]). Von einer künstlerischen Überlegenheit des Liedes ist eigentlich nur da die Rede, wo im Spruche die Moral gar zu großen Raum einnimmt[6]).

In einigen Gedichten erhebt sich die Liedfassung dadurch über den Spruch, daß in ihr die Moral nicht vom Dichter ausgesprochen wird, sondern einer der handelnden Personen in den Mund gelegt ist[7]); hier überwiegt im Liede die künstlerische Form, im Spruche der Inhalt. Auch die eigentliche Handlung ist in einer Anzahl von Gedichten in ähnlicher Weise eingekleidet: der Dichter er=

---

[1]) Vgl. Drescher, Studien I 31 f.

[2]) z. B. Schw. III 8 (Lied): II 222 (Spruch) (2 Verse Moral gegen 46); III 16: II 241 (14 Verse Moral gegen 26); III 19: I 90 (20:30); III 41: II 244 (13:62); III 65: I 47 (14:41); III 68: I 6 (20:102); III 72: II 224 (5:22); III 139: II 221 (14:58); III 158: I 27 (7:48); III 196: II 237 (36:70); III 198: II 241 (1:12); III 202: I 23 (9:28); III 225: II 207 (8:22).

[3]) III 57: II 290; vgl. auch III 61: II 248.

[4]) z. B. III 79: II 211; vgl. Drescher a. a. O. I 30.

[5]) so III 65.

[6]) z. B. III 72: II 224; III 68: I 6.

[7]) III 7: II 223; vgl. III 32: II 236; hier ahmt der Spruch die Einkleidung des Liedes nach, hängt dann aber noch eine weitere, breit ausgeführte Moral an.

fährt von einem Bauern die drei Dinge, die immer schlimmer werden, je länger man sie verheimlicht[1]); oder ein Doktor verrät ihm den Ursprung der Affen[2]); oder ein alter Meßner berichtet über die Schwurfinger des St. Nikolaus[3]); oder einige Freunde beraten darüber, welches Glied das gefährlichste sei[4]); oder der Dichter erzählt nicht dem Publikum, sondern scheinbar einem Müller die List eines andern Müllers[5]): in all diesen Fällen ist die Einkleidung aber nur dem Spruch eigen; das Lied verzichtet auf sie.

In einer weiteren Gruppe von Umdichtungen übernimmt Hans Sachs einen Teil der Vorlage wörtlich, ergänzt andere Teile aber durch Erläuterungen epischen Charakters, die den Stoff nicht bloß dehnen, sondern sachlich bereichern[6]). Zuweilen beginnt die breitere Ausgestaltung sogleich nach den ersten Versen[7]). In einer Anzahl von Fällen liegt sogar eine vollständig neue Verarbeitung der Quelle vor[8]), und es ist möglich, daß der Dichter die frühere Fassung überhaupt vergessen hatte.

Zuweilen haben wir drei Fassungen (eine Lied- und zwei Spruchfassungen) desselben Stoffes; dann stimmt die erste Spruchbearbeitung meist mit dem Lied überein, und der zweite Spruch bringt die üblichen Erweiterungen[9]). Die Geschichte von Lisabetha und Lorenzo liegt in einem Spruch von 1515, einem Liede von 1519 und einer Tragödie von 1546 vor. Die einzige erhebliche Änderung der zweiten gegenüber der ersten Fassung betrifft die Moral, die im Liede sachlicher gehalten ist. Das Drama steht selbständig neben den älteren Dichtungen und ist mit seiner ausführlichen Charakteristik und Motivierung eine der besten Schöpfungen unseres Dichters[10]). In der Fabel von der menschlichen

---

[1]) III 48: II 213.

[2]) III 57: II 290.

[3]) III 73: II 292; hier macht der Dichter im Spruch sogar einen doppelten Umweg, da der Pfaffe, der zunächst befragt wird, nicht zu antworten vermag.

[4]) III 36: Werke III S. 360 ff.

[5]) III 198: II 241.

[6]) III 54: II 304; III 91: II 323.

[7]) III 186: II 307.

[8]) z. B. III 41: II 244; III 146: II 379; III 196: II 237; III 202: I 23; III 3: Werke II S. 216 ff.

[9]) z. B. III 134: I 68: II 320; III 137: I 69: II 188.

[10]) III 3: Werke II S. 216 ff.: Werke VIII S. 366 ff.

Zunge[1]) fehlt, bei sachlicher Verwandtschaft, ein äußerer Zusammenhang zwischen dem Liede und der ersten Spruchfassung; die zweite Spruchdichtung zeigt sich inhaltlich vom Liede, formell vom ersten Spruch beeinflußt.

Bei der großen Mehrzahl dieser Doppelbearbeitungen ist aus den angegebenen Gründen der künstlerische Wert der Spruchfassung höher als der des Liedes, ein Urteil, das der zweite Teil dieser Arbeit bestätigen wird durch den Nachweis, daß in den lyrischen Fassungen von irgend welcher Rücksichtnahme auf die strophische Form, von irgend einer architektonischen Anordnung des Stoffes ebenso wenig die Rede sein kann wie überhaupt von einem lyrischen Charakter der Schwankstoffe.

Unter den Dichtern der Vergangenheit, deren Ausnutzung sich Hans Sachs angelegen sein ließ, nimmt Ovid einen hervorragenden Platz ein[2]). Als Vorlagen dienten eine Uebersetzung von zehn Historien Ovids durch Bruno von Hyrtzweil (1541) und besonders Wickrams Übersetzung von 1545, aber auch Boccaccios Werke, die inhaltlich auf Ovid zurückgehn: De claris mulieribus, von dem Hans Sachs eine Ausgabe des 15. Jahrhundert benutzte; De casibus virorum illustrium (deutsch von Ziegler 1545) und Genealogia deorum, von der keine deutsche Übersetzung bekannt ist. Auch ein Werk des päpstlichen Kammerherrn Polydorus diente ihm als Quelle. Sachs bezeichnete oft Ovid auch dort als seine Vorlage, wo er aus Boccaccio geschöpft hatte, oder beruft sich gar in einer Strophe auf Ovid, in der nächsten auf „polidorus“[3]).

Auch bei den Bearbeitungen Ovids durch Hans Sachs machen wir die Beobachtung, daß der Dichter die Neuerscheinungen der zeitgenössischen Literatur mit regem Interesse verfolgte und, wenn ihm ein neues Werk zusagte, dieses sogleich für seine Dichtung verwertete; die Zieglersche Übersetzung von Boccaccios Viri illustres war am 22. Februar 1545 ediert worden, am 22. April desselben

[1]) III 36: Werke III 360: Schwänke II 291.
[2]) Vgl. zum Folgenden besonders Drescher, Studien II.
[3]) So Drescher, Anhang Nr. 25.

Jahres fertigte der Nürnberger Handwerksmeister bereits ein Lied nach diesem Buch an[1]).

Auch unter den Liedern nach Ovid folgen viele, einschließlich der Moral[2]), wörtlich der Vorlage[3]). Oft aber finden wir Zusätze, die die Vorgänge der Quelle genauer motivieren sollen, wenn sie freilich auch nicht immer in den Charakter der Erzählung hineinpassen[4]). In einigen bezeichnenden Fällen ist die Moral aber umgedeutet: der rationalistischen Auslegung von Niobes Versteinerung gegenüber, wie Sachs sie bei Boccaccio fand, geht er auf die ursprüngliche Sage zurück. Auch einen Fall der schon früher besprochenen Verkürzung der Vorlage unter dem Zwange der beschränkenden Liedform finden wir unter diesen Liedern[5]).

Wo wir Doppelbearbeitungen von Ovidischen Erzählungen in Lied- und Spruchform haben, zeigen sie die gleichen Eigentümlichkeiten, die wir bei den Schwänken vermischten Inhalts beobachtet hatten[6]). Häufig stammen solche Doppelfassungen vom selben Tage, zuweilen liegen sie Jahre oder Jahrzehnte auseinander; bei diesen letzteren hat Hans Sachs stets wieder die ursprüngliche Vorlage herangezogen. Ein Spruchgedicht über Niobe, das neunzehn Jahre nach dem Liede geschrieben wurde[7]), schließt sich enger als dieses an Boccaz an, verfährt aber in der Moral wie in der Anführung von Einzelzügen (Jupiters Ehebruch mit Latona, das Opferfest) selbständig. Aber auch die ältere Bearbeitung oder ihre Vorlage

---

1) Ähnlich verfuhr er mit Plutarch, dessen Leben der Griechen und Römer in der Ausgabe des Hieronymus Boner sogleich im Jahr ihres Erscheinens benutzt wurde (1541); und als zwei Jahre darauf des Plinius „Natürliche Historn" in der Übersetzung Heinrichs von Eppendorff erschien, fertigte der Dichter gleich an einem Tage drei Lieder über Stoffe aus diesem Buch an.

2) z. B. Drescher, Anh. Nr. 17. 19.

3) z. B. Gött. Hs. Bl. 98 f.; vgl. Boccaccio-Stainhöwel, De. cl. mul. Nr. 14, S. 62 ff.

4) Drescher Nr. 17.

5) ebenda Nr. 8. 9; hier berichtet die längere Spruchfassung noch von Miras Sohn Adonis, während das Lied mit der Verwandlung des Mädchens abschloß.

6) Wörtlich übereinstimmende oder die erwähnten kleineren Abweichungen aufweisende Fassungen s. bei Drescher Nr. 4:5; 6:7; 19:20.

7) Werke VIII 656 ff.

zieht er gelegentlich wieder zu Rate: eine zweite Spruchfassung der Geschichte von Arachne, die im allgemeinen auf Wickrams Ovid beruht, übernimmt einige Eigentümlichkeiten der älteren Doppelfassung als Lied und Spruch, die auf Boccaccio-Stainhöwel zurückging. Selten einmal wird ein Stoff in zweiter Fassung grundverschieden gestaltet: der soeben erschienene Ovid Wickrams regte Hans Sachs zu einer längeren Bearbeitung der Geschichte von Biblis an, obgleich er denselben Gegenstand erst fünf Monate zuvor in gedrängtester Form behandelt hatte[1]).

Hans Sachs hat die durchlewchting frawen des Boccaccio-Stainhöwel auch zur Nacherzählung anderweitiger geschichtlicher und sagenhafter Berichte benutzt, wenn es auch meist die Gestalten der Ovidschen Metamorphosen waren, die ihn an diesem Werk anzogen. In einem Gedicht[2]) erzählt er z. B. die Schandtaten der Tullia, die Boccaccio in seinem 46. Kapitel nach Livius vorgetragen hatte; aber hier sind die sechs Seiten der Vorlage zu 57 Versen zusammengezogen: der Meistergesang ist eine ganz freie, den Hauptinhalt kurz zusammenfassende Bearbeitung. Ebenso steht es mit dem Liede von den drei übeln Weibern, deren erste Medea ist; Boccaccio berichtet fünf Seiten über Medea, Sachs erledigt sie mit einer Strophe von 17 Zeilen[3]).

Ähnlich wie in der Bearbeitung Ovidischer Fabeln ist Hans Sachs in seiner Ausbeutung von Boccaccios Decamerone verfahren. Nur selten, wie in der schon angeführten Geschichte von Lisabetha und Lorenzo, hat er nahezu wörtlich paraphrasiert[4]). Öfter zwingt ihn die knappe metrische Form zu energischer Konzentrierung, ja zur Umsetzung der Schilderung in Handlung[5]). Eine bloß anekdotische Erzählung vermag er überhaupt in drei Gesätzen ohne Schaden für Inhalt und Kunstform recht gut unterzubringen, selbst wenn er die Ausführungen seiner Vorlage kürzt[6]). Häufig aber zeigt sich die grundverschiedene Naturanlage des

---

[1]) Gött. Hs. Bl. 78'—79; Drescher, Anh. Nr. 29.

[2]) Gött. Hs. Bl. 50—51'; den Stoff konnte Sachs freilich auch aus der Bearbeitung des Livius durch Schöferlin und Wittig (1505) gewonnen haben.

[3]) Gött. Hs. 119—120; vgl. Boccaccio-Stainhöwel Nr. 16, S. 68—73.

[4]) Schwänke Bd. 3, Nr. 3; vgl. Bocc.-Stainh. Buch IV Kap. 5.

[5]) Schw. III 174: Bocc I 6.

[6]) Schw. III 238: Bocc. VII 4.

italienischen Künstlers und Weltmannes und des deutschen Handwerkers, so wenn Hans Sachs das sittlich Anstößige sichtlich meidet und auch für die feine Ironie und die scharfe Satire gegen den Klerus, die er in seiner Vorlage fand, kein Verständnis hat: überall schält er lediglich den rauhen, schwankhaften Kern heraus, und wo der Italiener Charakter- und Zeitbilder im engsten Rahmen malt, begnügt sich der Deutsche damit, eine unschuldige oder auch grobe Anekdote lustig zu erzählen[1]). Die berühmte Geschichte vom Falken[2]) berichtet Sachs ganz einfach in dem Reimpaar seines Rosentons und erweist ihre Wirksamkeit gerade durch die Schlichtheit des Vortrags und die schöne Schlußsentenz:

„Drumb ist nicht alle lieb verloren:
Lieb hat oft lieb durch lieb geporen“;

aber seine skizzenhafte Darstellung erzeugt doch eben nur eine gemütvolle Rührung, wo die ausführliche Motivierung und selbst Kleinmalerei Boccaccios, die Anführung der Gespräche, der Widerstreit der konventionellen Gebundenheit und des Herzensbedürnisses bei Alberigo und Giovanna, die ergreifende Ironie in der voreiligen Opferung des edlen Vogels beim Hörer eine weit herzlichere und tiefere Wirkung erzielen.

Seltner greift Hans Sachs aus einer Novelle des Italieners eine einzelne Episode heraus wie in dem Schwank von den beiden Spitzbuben, die die Leiche des Bischofs berauben[3]); und hier wie auch sonst verlegt er der Anschaulichkeit halber die Handlung in heimisches Milieu.

Häufig sind die Fälle, wo die radikale Kürzung der Vorlage an sich die künstlerische Wirkung beeinträchtigte. Wenn Hans Sachs die Erzählung von Gismonda und Guiscardo auf dreizehn Strophen zusammenstreicht, in denen u. a. von der langen Rede der Tochter an den Vater fast nichts übrig bleibt[4]); oder wenn er in 60 Versen abhandelt, was bei Boccaccio 6, 7 oder 19 Seiten füllte[5]), so mußte nicht nur jede feinere Begründung

---

[1]) Schw. III 22: Bocc. III 8; Schw. III 70: Bocc. X 2.
[2]) Schw. III 149: Bocc. V 9.
[3]) Schw. III 106: Bocc. II 5.
[4]) Schw. III 4: Bocc. IV 1.
[5]) Schw. III 153: Bocc. V 3; Schw. III 173: Bocc. X 4; Schw. III 190: Bocc. VIII 7.

der Handlungen fortfallen: es konnte kaum noch von einer selbst beschränkten Lückenlosigkeit der Tatsachenreihen die Rede sein, und der Eindruck der Brutalität vieler Handlungen bei Boccaccio wurde durch den des Abenteuerlichen und Unwahrscheinlichen verstärkt. Die Zustutzung der Vorlage auf das trocken Materielle konnte zudem wahrlich nicht geeignet sein, den Liedcharakter der Form als berechtigt erscheinen zu lassen.

Auch einige der Schwänke, die Sachs dem Decamerone entnahm, hat er dreifach bearbeitet, und wiederum sind die Lied- und die erste Spruchfassung durchgängig vom gleichen Datum und die zweite Spruchdichtung beträchtlich jünger. Zum Beispiel in der Geschichte vom Bruder Zweifel[1]) fassen das Lied und der ältere Spruch den Stoff ganz knapp zusammen, vor allem werden auch die satirischen Äußerungen in der Rede des Priesters fortgelassen; nur am Schluß fügt der Dichter polemisch hinzu:

„Des ist Deutschlant mit diesem prauch
Lang zeit worden petrogen auch.
War sagt das alt sprichwort gemein:
Die welt die will petrogen sein."

Der jüngere Spruch hat eine stark verlängerte Moral mit heftigen Ausfällen gegen die frühere klerikale Mißwirtschaft; die Erzählung selbst stimmt in vielen Teilen mit der älteren Fassung genau überein, zeigt aber durch die größere Ausführlichkeit der Darstellung, daß der Dichter seinen Boccaccio wieder herangezogen hatte.

Ähnlich verhält es sich mit dem Schwank von der jungen Wittib und ihren zwei Liebhabern[2]); der einzige Unterschied zwischen den beiden gleichzeitigen Bearbeitungen ist der, daß der Spruch zum Schluß die Quelle nennt „Thuet Johann Bocacius schreiben", während das Lied, bei dem die Quellenanführung ungebräuchlich war, an den Inhalt des zuletzt Gesagten anschließt: „So mag sie wol pey eren pleiben". Der spätere Spruch zeigt wieder Zusätze nach der Quelle, aber auch frei Erfundenes (der Stein, der das Grab verschließt). Auch die Moral ist hier erweitert.

---

[1]) Schw. III 117: I 61: II 217: Bocc. VI 10.
[2]) Schw. III 119: I 63: II 218: Bocc. IX 1.

Als letztes Beispiel sei die Geschichte von dem Koch und den Kranichen angeführt[1]). Auch hier besteht der Unterschied zwischen Lied- und älterer Spruchversion lediglich in den zwei Schlußversen des Spruchs, in denen der Dichter sich nennt. Der zweite Spruch ist von doppelter Länge, ohne aber tatsächlich Neues zu bieten, der Schluß ist schärfer pointiert, die Moral dieselbe, aber ausführlicher. Doch lassen auch hier einige Wendungen auf nochmalige Benutzung der Vorlage schließen:

Bocc. S. 388, Z. 7—9.	Sachs, 1. Fass. V. 18 f.	Sachs, 2. Fass. V. 31 ff.
„Wärlich vnd bei got gibst du mir nicht du solst meines leibes nymmer mer keyn freüd haben."	„. . . Versagstw mir die pit, So sey dein lieb pey mir schabab."	„Seit dw mir die klain pit versagst, So wis, das dw auch fürhin magst Nit dailhaft werden meines leibs."
S. 389, Z. 30 f.	————	V. 120.
„Du hast gancz recht vnd ich vnrecht".		„Ich hab vnrecht, vnd dw hast recht!"

Die Charakterisierung des Kochs läßt übrigens auch hier den Unterschied beider Dichter deutlich hervortreten: bei Sachs ist er bestürzt und verwirrt und verbringt eine schlaflose Nacht — eine lächerliche Possenfigur; bei Boccaccio zeigt er sich unbefangen und verwegen, Bedenken kommen ihm erst, als die Gefahr akut wird; er setzt alles auf eine Karte und gewinnt durch seine Kühnheit.

Hans Sachsens Bearbeitungen geschichtlicher Vorlagen unterscheiden sich in keinem Punkte grundsätzlich von seiner Benutzung dichterischer Quellen. Wo er seine Stoffe den Geschichtswerken eines Livius[2]) oder Albert Krantz[3]) entnimmt, schließt er sich in vielen Fällen wörtlich seiner Vorlage an, z. B. in der Geschichte des Valerius Corvinus[4]):

---

[1]) Schw. III 121 I 64: II 247: Bocc. VI 4.

[2]) Romische Historie vß Tito liuio gezogen. Mentz bei Johan Scheffers, 1505.

[3]) Dänische, schwedische, norwegische Chronik von Albert Krantz, Straßburg bei Hans Schotten, 1545.

[4]) Ähnlich Gött. Hs. 121—122'; vgl. Dän. Chr. Bl. 11 ff.; Gött. Hs. 114'—115'; vgl. Dän. Chr. 13 f.

Gött. Hs. Bl. 150—151'.

„Auf sein helm fluͤege
im ein groser kolschwarzer rab
pald nuͤn der franczos auf in
schluͤege
Da flog mit vngestuͤm
Der rab gericht
in das angsicht
Dem franczosen mit dem fluglen
zv plenden
Das er nicht kuͤnde
gesehen vnd lies auͤch nit ab
pis in der roͤmer vberwuͤnde
vnd riterlich pracht uͤeme."

Livius Bl. 65:

„Als die nuͤn beyd in angesicht
fruͤnd vnnd fynde zvsamen (sic)
tratten / begab sich ein wunderlich
ding / das dem Römer ein Rapp /
dieweil er sich mit dem Frantzosen schluͤg / vff syn helm floug
/ vnd der Frantzosz syn schleg
verbringē wolt / Flog er im vor
synem angesicht das er verblendt / vnd sich nit wol gegen
der wer schicken mocht / deszhalb Marcus valerius in verwundt / vn̄ darnach gar ze tod
schluͤg."

Hin und wieder erlaubt sich Sachs innerhalb der wörtlichen Paraphrasierung kleine Einschübe[1]), die sich auch wohl hier durch strophischen Zwang erklären; aber nur selten fügt er tatsächliche Züge hinzu wie in dem Gedicht von Regulus und dem Drachen[2]), hier stehen 66 Verse gegen 10 Zeilen der Vorlage, und die Beschreibung des Ungeheuers ist, abgesehen von der Erwähnung der Schuppenhaut bei Livius, des Dichters eigne Erfindung[3]).

Häufiger kürzt Hans Sachs die Vorlage. So läßt er in der Erzählung von Titus Manlius, dem „kempfer auf der pruecken"[4]), alles Historisch-Politische geflissentlich weg und behält nur bei, was zum Verständnis der Anekdote, die er erzählen will, unbedingt erforderlich ist, schließt sich im übrigen aber seiner Vorlage wörtlich an. Hier wie bei den ähnlichen Bearbeitungen Boccaccios kommt er oft über die Vermittlung des nackten Tatbestandes nicht hinaus, und die herbe nordische Poesie, die manche Erzählung der Krantzischen Chronik erfüllt, geht dabei gänzlich verloren[5]). Seine Sucht zum Moralisieren verrät sich auch hier,

[1]) z. B. Goedeke I S. 57; vgl. Liv. Bl. 51.

[2]) Goedeke I S. 315 f.; vgl. Liv. Bl. 94.

[3]) Auch in einem Spruchgedicht liefert Sachs eine Beschreibung dieses Ungetüms, die aber mit dem Liede keinerlei Übereinstimmung aufweist: Werke Bd. 8 S. 607; hier ist Sachs außer von Livius auch von Boccaccio abhängig.

[4]) Gött. Hs. Bl. 273'–275; vgl. Liv. Bl. 63 f.

[5]) Goedeke Bd. 1 S. 207 f.; vgl. Schwed. Chr. S. 71—74. Ferner Goedeke I 232 ff.; vgl. Dän. Chr. S. 256–258. Gött. Hs. Bl. 86–87'; vgl. Norw. Chr. S. 65–68. S. auch W. Golthers Aufsatz i. d. Nürnb. Festschr. (1894) S. 263 ff.

Hasmundus unerwähnt läßt, um guten Gewissens schließen zu können:

„solch freuntschaft thuet icz gar erkalten"[1]).

In einigen Fällen, wie bei der Geschichte der Tullia, die der Dichter zweimal bearbeitet hat, einmal als Lied, einmal als Spruch[2]), und die sowohl von Boccaccio wie von Livius berichtet wird[3]), ist es nicht möglich zu unterscheiden, welches Werk als Vorlage gedient hat; einiges scheint zugunsten des Livius, zahlreichere Übereinstimmungen scheinen für Boccaccio zu sprechen, der dem Dichter zur Zeit der Abfassung des Liedes bedeutend näher stand als der römische Historiker.

Ohne Zweifel erhebt sich Sachsens dichterische Persönlichkeit hoch über die übrigen Dichter des 16. Jahrhunderts. Ja durch die Fülle seiner Begabung und durch die Reinheit seines sittlichen Charakters überragt er selbst die Meistersinger des 15. Jahrhunderts. Ebenso sicher aber ist ihm ein Mann wie Hans Folz durch die Kraft seiner künstlerischen Individualität, durch Reinheit der Form und durch autonome Einsicht in das Wesen der Poesie überlegen. Letzten Endes war es, wie auf anderen Gebieten des Geisteslebens jener Zeit, so auch in der Geschichte des Meistergesangs die Luthersche Reformation, die eine organische Entwicklung der älteren Tendenzen hemmte, wenn nicht unterband.

Statistik über die Werke von Hans Sachs.

Nach Goetze Band 26.

Jahr	Gesamtzahl der Werke	Zahl der Spruchgedichte	Zahl der Meistergesänge	Zahl der geistlichen Meistergesänge	Zahl der weltlichen Meistergesänge
bis 1523	83	11	72	26	46
1524	15	15	—	—	—
1525	1	1	—	—	—
1526	36	6	30	30	—
1527	64	6	56	52	4
1528	92	8	84	75	9
1529	68	7	61	46	15

---

[1]) Norw. Chr. S. 29 f; vgl. Gött. Hs. Bl. 180—182'.
[2]) Werke Bd. 16 S. 12 f; vgl. Gött. Hs. Bl. 50—51'.
[3]) Boccaccio, De. cl. mul. Nr. 46, S. 168; Liv. Bl. 17'.

Jahr	Gesamtzahl der Werke	Zahl der Spruchgedichte	Zahl der Meistergesänge	Zahl der geistlichen Meistergesänge	Zahl der weltlichen Meistergesänge
1530	63	23	40	33	7
1531	115	43	72	61	11
1532	70	15	55	32	23
1533	31	12	19	8	11
1534	33	24	9	6	3
1535	41	15	26	15	11
1536	53	20	33	5	28
1537	57	9	48	13	35
1538	50	13	37	7	30
1539	65	32	33	11	22
1540	97	28	69	35	34
1541	117	30	87	32	55
1542	58	9	49	18	31
1543	99	23	76	26	50
1544	276	30	246	110	136
1445	351	43	308	114	194
1546	270	22	248	104	144
1547	373	27	346	125	221
1548	451	37	414	146	268
1549	188	25	163	51	112
1550	289	46	243	112	131
1551	236	26	210	82	128
1552	225	29	196	95	101
1553	304	54	250	132	118
1554	327	32	295	127	168
1555	239	42	197	128	69
1556	198	43	155	76	79
1557	98	75	23	21	2
1558	170	152	18	7	11
1559	122	104	18	17	1
1560	24	20	4	2	2
1561	13	9	4	—	4
1562	189	189	—	—	—
1563	221	221	—	—	—
1564	55	54	1	1	—
1565	76	75	1	1	—

Jahr	Gesamtzahl der Werke	Zahl der Spruchgedichte	Zahl der Meistergesänge	Zahl der geistlichen Meistergesänge	Zahl der weltlichen Meistergesänge
1566	85	85	—	—	—
1567	32	31	1	1	—
1568	40	40	—	—	—
1569	31	31	—	—	—
1570	—	—	—	—	—
1571	1	1	—	—	—
1572	5	5	—	—	—
1573 bis 1576	3 —	3 —	— —	— —	— —
Sa.	6200	1903	4297	1983	2314

Zweiter Teil.

Zur Technik und Ökonomik der Meisterlieder.

Das Meisterlied, das sich ohne Ausnahme aus mehreren Strophen zusammensetzte, war, wie das Minnelied, zum Gesange bestimmt[1]). Während aber das Minnelied seinen lyrischen Charakter wahrte und im allgemeinen auch von beschränkter Ausdehnung war, gab es unter den Meisterliedern sehr viele, die mehr als ein Dutzend Strophen umfaßten, und nicht weniger, deren Natur episch oder halb-episch war. Hier mußte also, bei der Identität der Melodie für alle Strophen, nicht nur ermüdende Eintönigkeit die Folge sein, es mußte auch ein Widerspruch zwischen Form und Inhalt insofern eintreten, als ein erzählendes Gedicht eine fortschreitende Handlung mit wechselnden Stimmungen enthält, für deren Interpretation eine wechselnde oder zumindest eine elastische Form wie das Reimpaar erforderlich wäre.

Wenn ferner fast jedes Lied der mittelhochdeutschen Blütezeit seinen eigenen Ton gehabt hatte, der der Stimmung angepaßt war, so war es den Meistersingern bis auf Nestler und Folz ausdrücklich verboten, neue Töne zu erfinden. Andrerseits wurde später durch die Verpflichtung, eine neue Form zu schaffen, wie sie für jeden Meistersinger bestand, der verkünsteltsten Maniriertheit Tür und Tor geöffnet: waren doch die einfachen Strophenformen und Reimmöglichkeiten bald erschöpft, so daß die Überwindung der formalen Schwierigkeiten bald ungebührlich in den Vordergrund trat. Der Vergewaltigung der Sprache durch die technischen Anforderungen sollten die Tabulaturen vorbeugen, deren Regeln lediglich solche Äußerlichkeiten fixierten,

[1]) Vgl. zum Folgenden Scherer, Poetik, Berlin 1888; Minor, Neuhochdeutsche Metrik Straßburg 1893; Kühn, Rhythmik und Melodik Michel Beheims, Bonn 1907, S. 128 u. ö.

wie sie von jedem guten Dichter eingehalten werden. Zu tadeln sind nicht die Tabulaturen, sondern die Meinung vieler Meistersinger, daß mit der Befolgung der äußeren Regeln zugleich die Güte eines Gedichts gewährleistet sei[1]).

Ein Meisterlied aus mehreren Strophen oder Gesätzen hieß ein Bar[2]). Vereinzelt sind die Fälle, wo mehrere Bare zu einem Zyklus zusammengesetzt wurden, wie wir sie bei Benedikt von Watt (s. o.) und bei Hans Folz finden, der mehrmals längere geistliche Stoffe in je drei Baren (17, resp. 21 Gesätzen) darstellte (Mayer Nr. 1. 75). Aus dem 16. Jahrhundert haben wir Lieder, die aus Strophen verschiedener Töne bestehen: Hans Sachs behandelt einmal die Geschichte von dreizehn verwandelten Frauen in seinen dreizehn Meistertönen[3]). In denselben dreizehn Tönen beschreibt Puschman, um seinen Lehrer zu ehren, das Straßburger Münster[4]). Von den fünf Strophen, in denen Puschman zu Neujahr 1571 eine Schulkunst dichtete, sind die ersten vier in den vier gekrönten Tönen, die letzte in einer Mischung aus allen vieren geschrieben[5]). Etwas abweichend verfährt Ambrosius Metzger in seiner Freiung bei Wagenseil, ganz mechanisch dagegen in seiner Paraphrasierung der Genesis, in der fast jedes

---

[1]) Die Organisation der Meistersinger ihre „Verfassung", die strikten und eindeutigen Regeln ihrer Poetik erkennt schon G. Ph. Harsdörffer an, der erste Nichtzünftige, der über den Meistergesang geschrieben hat: Gesprächsspiele, 4. Theil, Nürnberg 1644, S. 12 (Nr. 151, Abs. 6). In einer andern Schrift bezeichnet er sehr abenteuerlich die Meistergesänge als „aperta vestigia" der bei Tacitus und deutschen Geschichtsschreibern des frühen Mittelalters genannten Heldenlieder: Specimen Philologiae Germanicae, Norimbergae 1646, S. 175.

[2]) Wagenseil brachte das Wort mit Barde zusammen, ebenso Häßlein, Bragur Bd. 3 (1794) S. 61; Martin, Die Mstrsgr. von Straßb., Straßb. 1882, S. 9 ff., macht darauf aufmerksam, daß viele Kunstausdrücke der Meistersinger dem Fechtwesen entnommen seien, so auch Bar von Barant (Parierhieb); vgl. zu Bar auch Grimms Wörterbuch Bd. 1, Sp. 1121, ferner Plate, Die Kunstausdrücke d. Mstrsgr., Straßb. Stud. Bd. 3, Heft 2, S. 180: in dieser Schrift wird nachgewiesen, daß die Kunstausdrücke, was die äußeren Einrichtungen der Schule betrifft, entweder dem Minnesang oder den volkstümlichen Bezeichnungen der Handwerker entnommen sind.

[3]) bei Arnold Nr. 18.

[4]) s. o. und Martin i. d. H. Sachs-Forsch., Nürnb. 1894, S. 382 ff.

[5]) bei Goetze, Laus. Mag. usw. S. 121 ff.

Gesätz einen neuen Ton hat[1]). Einen Bar in drei Tönen bildet auch Ichinger in seinem Reformationslied von 1617[2]).

Gute innere Gliederung eines Meisterliedes ist überaus selten; Beheim und Folz (im 6. Liede) zeigen hin und wieder ein gutes Verhältnis von Einleitung, Hauptteil und Schluß. Ziemlich schematisch ist bereits die Disposition der Schulkunst von Johannes Spreng[3]): Begrüßung, Aufforderung der Meister zum Singen, Mahnung an die Merker, ihres Amtes zu walten. Ein kunstloser Aufbau ließe sich weit reichlicher belegen, sowohl an den predigtartigen Lehrgedichten, die häufig metrische Gliederung völlig außer Acht lassen[4]), wie bei den aufzählenden Gedichten Sachsens[5]) und anderer.

Der Einfluß der Strophenform auf die Ausdehnung des Stoffes ist bereits verschiedentlich besprochen worden; er ist vor allem dort ersichtlich, wo etwa Puschman oder Sachs verschiedene Töne durchprobierten, denen sie den Inhalt anpassen mußten. Auch von dem stoffverkürzenden Einfluß der Form war bereits die Rede. Nur ein Fall sei neu erwähnt: in einem Liede[6]) läßt der unbekannte Dichter den Tannhäuser seinen Lebensgang erzählen. Im letzten Stollen und Abgesang (16 Verse) berichtet er ganz summarisch seine Reue, Romfahrt, Verfluchung und Hoffnung; das Stabwunder fehlt, und Goedeke folgert daraus, diese Fassung der Sage sei die älteste: sollte aber nicht vielleicht der durch eine ungeschickte Disposition veranlaßte Raummangel schuld an der Auslassung sein?

Häufiger war der Fall, daß dem Dichter der Stoff zu früh ausging. Da stellte sich denn den Meistern die nach Belieben dehnbare Schlußmoral erlösend ein. In der Fabel von dem Mann

---

[1]) Uhle im 9. Jahrb. des Vereins f. Chemnitzer Gesch. 1897, S. 181 ff.

[2]) Streinz i. Jahrb. f. Gesch. Elf.-Lothr., 9. Jahrg. 1893, Nr. 4; auch Hans Vogel und Michel Vogel haben Zyklen von Liedern geschrieben, deren Strophen in verschiednen Tönen gedichtet sind: Bolte i. Schnorrs Archiv Bd. 127, S. 296 f., 299 ff.

[3]) Keinz, Sitz.ber., München 1893, S. 196 ff.

[4]) z. B. Wackernagel Bd. 2 Nr. 532 (von Konrad Harder) oder Folz Nr. 53.

[5]) bei Arnold Nr. 17.

[6]) Weimarer Folio-Hs. 418; Germania 38. Jahrg. (1883) S. 38 ff.

im Syrerland[1]) verwendet Sachs die Hälfte, in einigen biblischen Gleichnissen gar zwei Drittel des Gedichts auf die Ausnutzung[2]). Er hat sich sogar nicht gescheut, die Betrachtung schon im ersten Gesätz beginnen zu lassen[3]).

Eine Moral, die sich über mehr als die letzte Strophe erstreckt, mochte bei vielstrophigen Liedern entschuldbar sein. In einem sechzehnstrophigen Gedicht von Joseph Ole gegen Unkeuschheit und Hurerei[4]) nimmt die Ermahnung die beiden letzten Strophen ein. Sachsens Gedicht über die Zerstörung Jerusalems (13 Strophen) hat eine Moral von drei Gesätzen[5]); Folzens Erzählung von dem unkindlichen Sohne (Nr. 23) läßt den fünf erzählenden Strophen gar sechs ermahnende folgen. Berechtigt erscheint eine solche Ausdehnung der Moral in den allegorischen und sonstigen Gedichten, in denen die sittliche oder tendenziöse Ausnutzung die Hauptsache ist: dem Liede der Berliner Handschrift[6]) über die Spaltungen in der zeitgenössischen Christenheit wird ein Bericht über die ähnlichen Verhältnisse in der alten Korinther Gemeinde gleichsam nur vorausgeschickt. Um der kirchenpolitischen Polemik willen hat Sachs in der Strafweise Folzens das Lied von der ägyptischen Läuseplage geschrieben[7]). Hierher gehören auch die alttestamentlichen Lieder mit neutestamentlicher Deutung.

Gänzlich zerrissen wurde die Stropheneinheit dort, wo der Dichter in dem Bestreben, die letzte Strophe für die Moral freizuhalten, die Quellenangabe in den Schluß des vorletzten Ge-

---

[1]) Goedeke, Dichtungen des Hans Sachs, Bd. 1, S. 129 ff.

[2]) Berl. Hs. S. 12–14; 249–251; Gött. Hs. Bl. 58′–60; 151′–152.

[3]) Gött. Hs. Bl. 56′–58; Berl. Hs. S. 145—147. Ähnlich bei Wolf Gernolt vor allem in seiner Bearbeitung des 117. Psalms: Berl. Hs. S. 172 bis 175; 23–25.

[4]) Hundert Christenliche Hausgesenge, Nürmberg, Johann Koler, 1569, Teil 2, Nr. 16; ähnlich in dem 41strophigen Liede des Johannes Geise von Melsungen, Wackernagel Bd. 3, Nr. 1154.

[5]) Wackernagel Nr. 105.

[6]) Berl. Hs. 78–80; ähnlich 47—49; und Hans Sachs bei Lützelberger-Frommann S. 66 ff.

[7]) Gött. Hs. 141–142′.

säßes einfügt[1]). Allzu häufig ist die Ausfüllung der dritten Strophe durch die Moral übrigens nicht. Noch seltner enthält jeder der drei Teile der letzten Strophe eine besondere Moral[2]). Auch die Ausdehnung der Betrachtung über den zweiten Stollen und den Abgesang des dritten Gesätzes kommt vor[3]), und auch hier findet sich einmal eine weitere Einteilung[4]). Eine Eigentümlichkeit von Hans Sachs scheint die Beschränkung der Betrachtung auf den letzten Abgesang zu sein[5]).

Recht häufig dagegen ist der Schluß kleiner als der letzte Abgesang, was eine Zerreißung der strophischen nnd musikalischen Einheit bedeutet[6]). Zuweilen beginnt die Moral auch inmitten des ersten[7]) oder zweiten[8]) Stollens; seltner findet sich die Quellenangabe gegen Schluß des Aufgesangs[9]).

Auch die Lieder, die unmittelbar mit der Erzählung selber abschließen, ohne eine Moral anzufügen, sind nicht selten[10]). Hans

[1]) z. B. Puschman: Götze, Laus. Mag. S. 120 f.; Hans Sachs bei Goez Bd. 2 S. 106 ff.; Berl. Hs. 222—225 (letzter Vers der 2. Strophe: „nun hört den andren Psalmen Explizieren"); 269—271; Gött. Hs. 4—5'; 105'—107'; 124—125'.

[2]) Sachs bei Arnold S. 97 ff.; vgl. ebenda S. 69 f., 82 ff.; Drescher, Studien II 84 f.; Berl. Hs. S. 172—175; 187—190; Gött. Hs. 60—61'; 77—78'; 90—91'; 92'—94; 147—148'; 153'—155; 162'—164; 166—167.

[3]) z. B. Drescher a. a. O. Anh. Nr. 10. 24; Puschman: Goetze a. a. O. S. 116 f.; Gött. Hs. 125'—127.

[4]) Sachs bei Arnold S. 96 f.; Schwänke Bd. 3 Nr. 91.

[5]) Gött. Hs. 96—98; 111'—113; 200—201; 234'—235'.

[6]) H. Sachs i. Wickrams Wkn., hrsg. v. Bolte u. Scheel (Tüb. 1901 ff.) Bd. 1 S. XVII ff.; Schumanns Nachtbüchlein a. a. O. S. 367 ff. (Anh. Nr. 8); S. 374 ff. (Anh. Nr. 12); Arnold S. 62 ff.; 64 ff.; 67 ff.; 84 ff.; 88 ff.; Drescher, Studien II Anh. Nr. 8; Berl. Hs. 86—88; 333—343; 341—353 u. ö.; Gött. Hs. 85—87'; 101'—103'; 103'—105'; 107'—109'; 204—205; 205—207; 211—212 u. ö.

[7]) z. B. Sachs bei Goez, Bd. 4 S. 72 ff. (hier wird die Quelle im letzten Verse des ersten Stollens bezeichnet, darauf folgt die Betrachtung); Berl. Hs. 181—183; 301—304.

[8]) Schumanns Nachtbüchlein, Anh. Nr. 14; Naumann, Über einige Hss. des H. Sachs (Lpz. 1843) S. 24 f.; Puschman bei Goetze S. 118 ff.

[9]) Sachs, Schwänke Bd. 3, Nr. 225.

[10]) Widmann, Z. Gesch. u. Lit. d. Meisterges. i. Oberöstr. (Wien und Lpz. 1885) S. 28 f.; 11 Lieder Behams hrsg. v. Büsching Nr. 5. 8; Folz Nr. 71; Sachs bei Stiefel, Ztschr. d. Ver. f. Volkskde. Bd. 10. (1900) S. 74 f.; Sachs bei Arnold S. 94 f.; Naumann (s. o.) S. 29 f.; Berl. Hs. 1—2; 12—14; 27—29; 69—71; 88—90; 91—92; 95—97; 375—378; Gött. Hs. 32'—34; 61'—62'.

Sachs hat von seinen Spruchgedichten in manche seiner Lieder die Gewohnheit übernommen, sich am Schluß zu nennen; aber auch bei Wolf Gernolt und Joseph Vle finden wir diesen Brauch.

Kurzen, sentenzmäßigen Abschluß haben wir schon bei Folz (Nr. 20: die Weiber „hant kurczen mut und lange cleider"), dann aber besonders wieder bei Sachs: ein Unglück kommt selten allein; keine List über Frauenlist; ein Narr macht zehn Narren; unverhofft kommt oft: derartiger Schlüsse sind seine Gedichtbände voll[1]).

Die allegorischen Schlüsse deuten, wo sie nicht das Alte Testament durch das Neue erklären, etwa eine Gleichnisrede Jesu in allen Einzeilheiten aus[2]) oder veranschaulichen einen Türkensieg durch die Erzählung von der Schlangenschlacht oder setzen den Drachen, der des Regulus Heer schädigte, mit einem modernen Tyrannen in Parallele[3]).

Oft ist die Moral Hans Sachsischer Erzählungen nüchtern oder gar läppisch. Das Ergebnis der Geschichte von Hero und Leander ist:

„Wo noch unelich lieb entprende,
Lest sie nach ihr ein draurig ende"[4])

Die Schluß-Sentenz der Ödipus-Geschichte lautet:

„Daraus kumpt ein sprich wort gemein:
Wen reitet ein ungluͤck,
Dem kumpt ein ungluͤck nicht allein,
Ein ungluͤck dregt das ander auf dem ruͤck"[5]).

Oder Circe hat soeben aus Eifersucht die Meerjungfrau Scilla in eine Klippe verwandelt; da heißt es denn:

„Also in lieb muͤescht sich viel ungluecks vnder,
Eyffer neid has zoren darpey
Vnd zawberey
Wird mancher mensch noch zv ainem merwunder"[6]).

---

[1]) bei Arnold S. 62 ff.; 64 f.; 99 ff. Vgl. außerdem Wickrams Wke. Bd. 1 S. XVI ff.; Gött. Hs. 72—73; 243'—244'; Berl. Hs. 341—353 (dieses Lied von Martin Gümpel von Straßburg, welches das ganze Buch Esther in verkürzter Gestalt versifiziert, enthält noch eine besondere Schluß-Sentenz des Abschreibers: „Dises lied ist so falsch das es nit wol zu Corigiren ist, leichter wer ein neues zu machen").

[2]) z. B. Gött. Hs. 127'—129'.

[3]) Sachs bei Arnold S. 101 f.; 103 f.

[4]) Drescher, Studien II Anh. Nr. 4.

[5]) Ebenda Nr. 12.

[6]) Gött. Hs. 41'—42'.

Die Moral der Geschichte von Ruth läuft darauf hinaus, daß es doch möglich sei, daß Schwiegertochter und Schwiegermutter friedlich mit einander auskommen[1]).

Ein Refrain, der für das Volkslied ja typisch ist, findet sich naturgemäß selten. Wir haben ihn bei Jörg Graff in zwei Meisterliedern[2]), bei Hans Sachs in einigen seiner ältesten Kirchenlieder[3]) und in dem schönen Buhllied Georg Hagers[4]). Bei Hager (Nr. 4) und Witzstat[5]) finden wir auch die refrainähnliche Wiederholung des letzten Wortes der Strophe mit „ja". Regelmäßige Wiederkehr derselben zweiten, fünften und sechsten Zeile in jeder Strophe liegt in einem Liede Valten Voigts vor[6]).

Während den Meisterliedern ein Schluß nur selten fehlt, entbehren die meisten einer besondern Einleitung. Wo eine solche vorhanden ist, nennt sie in der Regel einfach die Quelle: die Bibel, „Pocacius", Plutarch[7]), und sie sucht wohl auch die Aufmerksamkeit durch ein vorangesetztes „Hört" zu fesseln. Aber es gibt auch Einleitungen, die einen Stollen[8]), eine Strophe[9]) und gar zwei Strophen[10]) einnehmen. Scherzhaften Eingang wie auch Schluß hat Sachsens Lied über seine schauspielerische Tätigkeit[11]). —

---

1) Gött. H s. 167—172'.

2) Wackernagel Bd. 3, Nr. 447 f.

3) Ebenda Nr. 85 f.

4) Alemania Bd. 22, S. 159 ff., Nr. 6.

5) Schade a. a. O. S. 454 ff.; so auch in dem Tagelied des 16. Jahrhunderts: Goedeke-Tittmann, Liederbuch S. 359 ff.

6) Wackernagel Bd. 3 Nr. 1245.

7) vor allem bei Sachs: „Ein buch cento novella heist" (Goedeke I S. 18), „Her Titus Livius der tut uns sagen" (eb. S. 57), „Hört, wie ich in eim buch gemalet fant" (eb. S. 146); Ähnliches schon vor Sachs: „In einer kronik ich das las" (Goedeke-Tittmann, Liederbuch S. 325). „Uns sagt die gschrift" (eb. S. 330); „Nun merket jezunt, jung und alt" (eb. S. 363).

8) J. B. Schumanns Nachtbüchlein hrsg. v. Bolte, Anh. Nr. 5.

9) Puschmans Schulkunst bei Goetze, Laus. Mag. S. 116 f.; ebenso in dem Badeliede, das dem Liebe von Gengen zugeschrieben wird: Germania. 5. Jahrg. S. 215, hrsg. v. Holtzmann.

10) Germania a. a. O.; ferner Wackernagel Bd. 3 Nr. 1137.

11) Michels i. d. Vierteljahrsschr. f. Lit.gesch., 3. Bd. (Weimar 1890) S. 43 ff.

Im Bar, der fast stets aus einer ungraden Zahl von Gesätzen oder Strophen besteht, ist die Strophe die größte äußere und innere Einheit. Aber ebenso wenig wie für den Bar als Ganzes zeigte die Mehrzahl der Meistersinger für eine innere Gliederung der Strophe Verständnis[1]). Eine gute Einteilung wird zuweilen, besonders in Schulkünsten, dadurch erreicht, daß jeder Strophe ein bestimmter Stoffabschnitt zugeteilt wird[2]). Folz kennzeichnet in einem Gedicht jede neue Strophe durch Anführung einiger lateinischer Worte (Nr. 34), Sachs durch stets erneuten Hinweis auf die Quelle[3]). Auch ein ironischer Widerruf des Gesagten am Ende jedes Gesätzes kann diesem Zwecke dienen[4]). Bei dialogischen Gedichten lag es nahe, die Partner von Strophe zu Strophe abwechseln zu lassen[5]). Die strophische Einheit findet sich auch dort gewahrt, wo eine bestimmte Anzahl von Einheiten zu einem Liede zusammengefaßt wurde: die sieben Herzleiden Mariä bei Wurgenbock[6]) oder bei Sachs die zehn Gebote, die drei Könige, die nie von Gott abfielen, oder auch drei verschiedne Schwänke, wobei denn zuweilen jede Strophe ihre eigne Moral hat[7]).

Häufiger ist aber eine gänzliche Vernachlässigung der Stropheneinheit Vor allem Beheim verfährt oft ohne jede Rücksicht auf die Form, sowohl in Liedern allgemeinen Inhalts[8]) wie in politischen und Kirchenliedern[9]). Hans Folz (Nr. 12. 23) und

---

[1]) Eines der seltenen Beispiele solcher Gliederung s. b. Zingerle, Sitz.ber. d. Wiener Ak. Bd. 37, Heft 1 (1861) S. 365. Vorzüglich gegliedert ist auch das 2. Gesätz des Liedes „Lob der Nacht" bei Görres, Volks- u. Meisterlieder S. 105 ff.; überhaupt bieten die älteren Lieder der Kolmarer Hs. wie auch die Lieder Jörg Graffs und die politischen Gedichte Beheims mehr Beispiele der Art.

[2]) Widmann a. a. O. S. 39 f.; Goetze Laus. Mag. S. 121 ff.

[3]) Berl. Hs. 155—157.

[4]) in einem Gedicht Hans Sigels bei Wackernagel Bd. 2 Nr. 1306.

[5]) so Schade a. a. O. S. 466 ff.; Folz Nr. 52.

[6]) Wackernagel Bd. 2 Nr. 1028.

[7]) ebenda Bd. 3 Nr. 102; H. Sachs bei Goez Bd. 2 S. 104 ff.; Drescher, Stud. II S. 85 ff.; Gött. Hs. 61'—62'; 145—147; 182'—186'; 211—212.

[8]) Wh. Wackernagel, Altd. Lesebuch, 5. Aufl. (Basel 1873) Sp. 1414 ff.

[9]) Philipp Wackernagel Bd. 2 Nr. 859—861. 874 f.

Hans Sachs[1]) sind zuweilen nicht besser. Bei Benedikt von Watt finden sich Strophenübergänge wie

„Das weib bald vnuerzaget //
Den ars zum bet wendet heraus" oder

„ . . . . ziehe andechtig //
Zu dem herr papst . . ."[2]).

Bei Hans Deisinger:

„ . . . . . . nun saget mir, //
Sol ich in herein zu euch lassen?" und

„Alhie siehestu hangen //
Den herren . . . . . ."[3])

Oder in der Göttinger Handschrift (Bl. 4—5'):

„Als nun petrus welt zv dem herren dar //
Vnd drat aus dem schiff mit pegire . ."

Bei solcher Nichtachtung der Stropheneinteilung verschob sich gelegentlich dem Dichter die Übersicht über das Versschema[4]). Hieraus erklären sich wohl auch die Einschübe von halben Strophen zwischen die einzelnen Gesätze, wie wir sie schon im Liederbuche der Hätzlerin antrafen[5]); und sie ist verwandt mit der späteren Gepflogenheit der Meistersinger, dem Abgesange nochmals einen Stollen folgen zu lassen, was natürlich, besonders bei dem ohnehin oft übermäßig ausgedehnten Abgesange, die Architektonik der dreiteiligen Strophe zerstören mußte[6]).

In einigen Fällen steht das Versmaß, vor allem die Art der Reimbindung, der künstlerischen Wirkung im Wege. Wenn Folz (Nr. 6) das Schema *a a a b, c c c b, d d d e* gebraucht, so findet sich die Entsprechung für den Reim *e* erst jedesmal im

---

[1]) Lützelberger-Frommann S. 62 ff.

[2]) Festschr. z. H. Sachs-Feier (Weimar 1894) S. 61 (hrsg. v. Bolte).

[3]) ebenda S. 62. 65.

[4]) Görres, Volks- u. Meisterlieder S. 20 ff.; vgl. Heid. Hs. Bl. 107'.

[5]) so auch bei Keinz, Sitz.ber. d. Ak. d. Wiss., München 1892, S. 650 f. 651 f.

[6]) Von persönlichem Interesse ist Lessings Meinung, die Dreiteiligkeit der Meisterstrophen sei auf Einfluß der Pindarschen Lieder zurückzuführen; vgl. Eschenburg i. d. Denkmälern altdeutscher Dichtkunst, Bremen 1799, S. 344 u. Goedeke-Tittmann, Liederbuch S. 330 Anm.

letzten Verse der beiden folgenden Strophen. In Beheims oft benutztem Strophenschema

4 a	4 c
4 a	4 c
3 b	3 b

3 d
4 e
4 e
3 d

steht die ausgesprochen lyrische Reimverschlingung des Abgesangs in unorganischem Gegensatze zu der epischen Einfachheit der Stollen.

Was die Behandlung des Einzelverses anlangt, so schrieben die Tabulaturen vor, daß jeder Vers in einem Atem zu singen und daß nach dem Reim abzusetzen sei[1]). Der Vers sollte also eine Einheit bilden. Textlich ist diese Forderung nur ganz selten durchgeführt worden. Einem Johannes Spreng gestattete wohl seine Sprachgewandtheit die Erfüllung dieser äußersten Konsequenz[2]), und einige Liebeslieder des 15. Jahrhunderts kommen ihr gleichfalls nach[3]).

Für völlige Nichtachtung der Verseinheit bietet wohl Beheim die reichhaltigsten Beispiele: bei ihm finden sich „und"[4]) oder ein Artikel[5]) wiederholt am Versende. Nur ein Beispiel:

„Sein namen tun ich euch pekand,
der frumm Albreht was er genand,
romischer künig. Yn der
Ungern und in der peham land
der reich er küng waz paider sand.
wider kumm ich enhinder
An herczog leübolcz kinder . . . .[6]).

---

[1]) Vgl. Staiger, Benedikt von Watt, Berl. Diss. 1908, S. 37.

[2]) Keinz i. d. Sitz.ber. d. Münch. Ak. d. Wiss. 1893, S. 196—200.

[3]) Keinz ebenda 1892, S. 660 f., 683 f.

[4]) z. B. Wackernagel Bd. 2 Nr. 895 Str. 12 V. 1; Nr. 862 Str. 2 V. 7; Nr. 880 Str. 2 V. 5; Str. 5 V. 2 u. ö.

[5]) z. B. Wackernagel Bd. 2 Nr. 860 Str. 5 V. 1; Nr. 868 Str. 2 V. 12; St. 8 V. 7 u. ö.

[6]) bei Karajan Nr. 1 V. 81 ff.; vgl. auch Kühn a. a. O. S. 132. 137 f.

Auch die Teilung eines Wortes auf zwei Verse, die sich ja schon bei Konrad von Würzburg zeigt, begegnet uns bei Beheim: er reimt einmal „her-wider“ auf „sunder“[1]). Ähnlich beginnt Nunnenbeck eins seiner Weihnachtslieder, das im goldnen Ton Beckmessers abgefaßt ist, mit den Versen:

„O
wer wollt' nicht von Herzen do
fro-
lo-
cken, jubilieren,
der reinen Maid hofieren“[2]).

Ihm ist Hans Sachs ein gelehriger Schüler, der z. B. die mittlere Silbe von „entpfa-hen“ in den Reim setzt[3]), und Spätere machten es auch nicht besser[4]).

Die Reimkünstelei und -spielerei nimmt in manchen Strophenschemata geradezu absurde Maße an. Auch in dieser Beziehung hat sich Beheim hervorgetan. Die Reimordnung seiner „gekrönten Weise“ ist diese: *a a a a a b*, *a a a a a b*, *a a a a a a a a a b*[5]). In seiner „hohen güldnen Weise“ steht gar jedes Wort im Reime[6]); die 42 Verse seiner „schlecht güldnen Weise“ bestehn aus abwechselnd ein und zwei Hebungen[7]); die „slag weis“ hat im Abgesange neun Reime auf *h* hinter einander, denen nur noch einer auf *d* folgt[8]). Nicht viel anders bei Folz, der die Passion (Nr. 1) in 17 Gesätzen besingt mit dem Reimschema *a a a a a a b*, *c c c c c c b*, *d d d e d d d e d d d e*; die natürliche Folge ist ein ausgedehnter Reimzwang, unter dem z. B. in der letzten Strophe folgende Worte auf einander reimen: persan, gelan, han, man, erstan, pan (Bahn), abegan, tran (Thron), kran (Krone);

---

1) Wackernagel Bd. 2 Nr. 861 Str. 1. V. 4 f.

2) Hampe i. d. Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnb. Heft 11 (1895) S. 180 f.

3) bei Arnold Nr. 3 V. 42 f.; ähnlich bei Wackernagel Bd. 2 Nr. 1406 Str. 3.

4) z. B. Streinz i. Jahrb. f. Gesch. Els.-Loth., 9. Jahrg. (1893) S. 76 ff., Nr. 4.

5) Ein Beispiel bei Büsching a. a. O. Nr. 7.

6) ebenda Nr. 9.

7) bei Bolte, Prager Studien Heft 8 (1908) S. 406 ff.

8) Wackernagel Bd. 2 Nr. 876.

und das zweite Lied besteht nun gar aus Strophen, deren 29 Verse sämtlich auf einander reimen; außerdem sind die Reime aller drei Strophen männlich und haben sämtlich den Stammvokal a; diese Künstelei ist, wie die Überschrift zeigt, aus einer Wette hervorgegangen[1]).

Welches ist nun das Ergebnis unsrer Untersuchungen zur Poetik der Meistersinger? Lediglich das Eine konnte festgestellt werden: daß eine von allen anerkannte Regel oder ein bestimmtes Maß in der Abgrenzung der Strophenzahl oder der Schlußbetrachtung oder in dem Verhältnis der Strophen und Strophenteile zu einander, in der Einheit des Verses oder der Bindung der Reime nicht existierte; daß es neben manchem Trefflichen, das einem wahren, unreflektierten Gefühl entsprungen war, viel Unwahres, Natur- und Kunstwidriges, Schrullenhaftes und Überspanntes gab und manches, was mit den Vorschriften der Tabulaturen in Widerspruch stand: daß in technischer Beziehung von einem grundsätzlichen Unterschiede der Jahrhunderte ebenso wenig gesprochen werden kann wie von einem solchen zwischen den einzelnen Dichtern, ja daß mancher Dichter (wie Beheim und Graff) in seiner Person und Dichtung Widersprüche vereinte, die uns ein genau fixiertes Urteil unmöglich machen, die uns aber doch auch zeigen, wie verkehrt es wäre, von einem die Individualität vernichtenden Regelzwange des Meistergesangs zu sprechen, da doch wenigstens im Unkünstlerischen und Absurden eine überaus große Mannigfaltigkeit nicht geleugnet werden kann.

---

[1]) 20 gleiche Reime nach einander hat schon die Strophe des Kanzlers: v. d. Hagens Minnesinger II 394, 13.

Anhang.

Der Meistergesang in der deutschen Dichtung des 19. Jahrhunderts.

Das Interesse der neueren Zeit am Meistergesange beschränkt sich fast ganz auf die Gestalt des Hans Sachs. Nach der ersten Ehrenrettung des in Verunglimpfung Gefallenen durch Salomon Ranisch[1]) hat vor allem Goethes Gedicht „Hans Sachsens poetische Sendung" die Erinnerung an den alten Meister neu geweckt. Hier finden wir im Rahmen gleichsam eines Dürerschen Holzschnitts Sachs mitten in seine Zeit hineingestellt; hier erscheint seine tiefe herzliche Anteilnahme an Welt und Menschen und ihre humorvolle Widerspiegelung in seiner Kunst, allumfassende Liebe und philosophischer Weitblick und als letzte Rundung und Vollendung das Glück einer neuen Liebe. Nur Ein wichtiger Zug fehlt neben der poetischen Sendung: die evangelische Sendung Sachsens[2]).

Wie Goethe selbst durch Sachs und seine Verskunst angeregt wurde – ich erinnere an die „Legende", an „Pater Brey", „Satyros", „Urfaust", an kleinere Gedichte und Briefe[3]) –, so hat er andrerseits auf den Weimarer Kreis eingewirkt. Wieland pries den alten Dichter in begeisterten Worten, F. J. Bertuch gab Proben des „teutschen Meistersängers" heraus (1778); Häßlein folgte mit einer weiteren Auswahl (1781); Büsching ver-

[1]) M. Sal. Ranisch, Historisch-kritische Lebensbeschreibung Hans Sachsens, Altenburg 1765.

[2]) Entschuldigend Goetze, Goethe u. H. Sachs, Ber. d. Freien deutschen Hochstifts z. Frkf. a. M., Neue Folge, 11. Bd. (1895) S. 19*.

[3]) Georg Wahl, H. Sachs u. Goethe, Jahresber. üb. d. Städt. Realgymn. z. Coblenz 1892, S. 3—24; 1893, S. 3—24.

öffentlichte 1816—1824 drei Bände Hans Sachs[1]). Vor allem die Romantiker (Brentano, Arnim, H. v. Kleist) ließen sich durch den Meistergesang anregen[2]), und 1816 erschien in des Pfarrers Arnold Straßburger Lustspiel „Der Pfingstmontag" in Erinnerung an die erst kurz zuvor erloschene Straßburger Meisterkunst eine von prächtigem Humor erfüllte Meistersitzung mit Wettsingen, Merkern und Preisverteilung auf der Bühne.

E. T. A. Hoffmann aber hat in seiner Novelle „Meister Martin der Küfner" (1818) als erster den wirklichen alten Meistergesang poetisch verwertet. Quelle war Wagenseil, der auch den Stoff für das „Fräulein von Scuderi" hergab. Bei ihm fand Hoffmann das Alt-Nürnberger Lokalkolorit, das wir dann in seiner prächtigen, leider Fragment gebliebenen Erzählung „Der Feind" wiederfinden. Im „Meister Martin" wird ein Freisingen in der Katharinenkirche vorgeführt, Meisterlieder werden bei Text und Namen angezogen und gesungen — aber all dies dient am Ende nur der belustigenden Unterhaltung, dem geselligen Vergnügen[3]): Hauptsache ist durchaus die Entwicklung der Liebesgeschichte.

Aus dem umfangreichen Geschichtsroman Friedrich Furchaus „Hans Sachs"[4]), der als Kunstwerk belanglos und für die Wissenschaft zu romanhaft ist und der ganze Fastnachtsspiele, Schwänke, Kirchenlieder und Tabulaturen in sich birgt, seien hier nur zwei Irrtümer mitgeteilt, von denen wir wenigstens dem einen später häufig wieder begegnen sollen: den Meistersingern schon der Zeit vor Luther wird eine geheime Opposition gegen die katholische Kirche nachgesagt, und Sachs wird in bewußten Gegensatz zu der ihm angeblich weit unterlegenen Meisterkunst gesetzt[5]).

[1]) Vgl. Emil Weller. Der Volksdichter H. S. u. seine Dichtungen, eine Bibliographie, Nürnb. 1868; ferner zu den beiden letztgenannten Ausgaben, W. H. Grimm, Kl. Schr. Bd. 2 (Berlin 1882) S. 227 ff.; 276 f.

[2]) Goetze, Hans Sachs Bd. 26, S. 128 f.; Jul. Sahr i. d. Ztschr. f. d. d. Unterr, Jahrg. 6 (1892) S 591 f. Vgl. z. Folgenden vor allem Baberadt, H. Sachs im Andenken der Nachwelt, Halle 1906, eine Fortsetzung des vortrefflichen Buches von Ferd. Eichler, Das Nachleben des H. Sachs v. 16. bis ins 19. Jht., Lpz. 1904.

[3]) H. v. Wolzogen i. d. Bayreuther Blätter, Bd. 18 (1895) S. 391 ff.

[4]) Fr. Furchau, H. S. 2 Abt. i. 1 Bde. 1819/20; 793 Seiten.

[5]) Dieser letzte Irrtum hat noch in neuester Zeit im Hirne des begeisterten Hanns Holzschuher gradezu übernatürliche Ausdehnung gewonnen: vgl. seine Schrift: H. Sachs i. s. Bedeutung f. uns. Zeit, Berlin 1906.

1829 erschien ein anspruchsloser Einakter von Gubitz[1]), in dem Hans Sachs die pädagogisch zugespitzte Rolle eines Heiratsvermittlers spielt. Auch in dem vieraktigen Drama Deinhardsteins[2]), zu dem Goethe einen Prolog schrieb, bleibt die Meisterkunst im Hintergrunde. Wichtig ist außer der Liebesgeschichte, die sich um die Goldschmiedstochter Kunigunde und ihre beiden Bewerber, den jugendlichen Hans Sachs und den geckenhaften Ratsherrn Eoban Runge[3]), dreht, die gegnerische Stellung der Meister zu Sachs, dessen überragender Genius ihnen verhaßt ist.

Eine Bearbeitung dieses Dramas liegt in Philipp Regers Textbuch zu Lortzings Oper „Hans Sachs" vor[4]). Hier sorgte zugleich die Notwendigkeit eines Chors für ein starkes kollektivistisches Moment; das Preissingen zwischen Sachs und seinem Nebenbuhler Eoban Hesse (sic), das mit der Krönung des letztern durch die Meister und mit der Huldigung des Volkes für Sachs endet, zeigt freilich eine Mischung aus geschichtlichen und phantastischen Zügen.

Auch August Hagen hat in seiner Novelle „Die Singschule der Meistersinger"[5]) ein Bild der meistersingerischen Einrichtungen entworfen: auch bei ihm finden wir ein Wettsingen, diesmal, recht anachronistisch, zwischen Beheim, Sachs und Peter Vischer, die sich im Preise Dürers vereinigen.

Zwei Werke der nach-Wagnerischen Literatur, die beide im Jubiläumsjahr 1894 erschienen, seien bereits hier genannt; es ist dies das Festspiel von Gutjahr und Geißler, zu dem Cursch-Bühren die Musik schrieb, und ein Drama von Martin

---

[1]) F. W. Gubitz, H. Sachs oder Dürers Festabend, dramat. Gemälde, Jahrb. deutscher Bühnenspiele, hrsg. v. K. v. Holtei, 8. Jahrg., Berlin 1829, S. 83—128.

[2]) Hans Sachs, Wien 1829.

[3]) Ursprünglich hieß der Gegenspieler Eoban Hesse: man hat lange, aber grundlos eine Anspielung dieses Humanisten auf Nürnberger „indoctissimi idiotae" als eine Verspottung Sachsens angesehen; vgl. Eichler a. a. O. S. 3.

[4]) Reclam Nr. 4488.

[5]) August Hagen, Norica, das sind Nürnbergische Novellen aus alter Zeit, 5. Aufl., Lpz. 1876, S. 251—276; schon in der Novelle „Der störrische Schuster" S. 161—179 war Sachs als humorvoller Handwerker aufgetreten.

Greif. In dem Festspiel[1]) erringt, wie in Wagners Drama, ein jugendlich-begeisterter Sänger den Beifall der anfänglich widerstrebenden Meister; das Kolorit, das wieder dem Wagenseilschen Buch entstammt, ist noch getreuer gewahrt als bei Wagner, nur die Lieder sind ganz unhistorisch. Wagners Einfluß ist überall, selbst in Einzelheiten, deutlich zu erkennen.

Ungleich wertvoller ist Greifs Drama „Hans Sachs", dem schon 1866 ein gleichnamiges, aber weit schwächeres Stück (veröffentlicht unter des Dichtes bürgerlichem Namen Hermann Frey) voraufgegangen war. Abgesehen von der Liebesgeschichte sind die historischen Tatsachen treu verwertet. Sachs bemüht sich um Hebung und Einigung der Nürnberger Schule, wird aber bekämpft. Der junge Pogner wird für ein mittelmäßiges Lied gekrönt, Sachs versingt mit einem polemischen, wird bestraft und verläßt seine undankbare Vaterstadt. Am Schluß erhält er Kunigundens Hand und wird von der Bürgerschaft in Ehren aufgenommen. Der junge Held, auf den der Dichter Ereignisse aus des historischen Sachs Leben in freier zeitlicher Zusammenstellung übertragen hat und der plastisch vor unseren Augen steht, ist Wagners Sachs als Jüngling[2]); aber auch die übrigen Meister sind nicht bloße Statisten, sondern lebendige Menschen.

In all diesen Dramen diente der Meistergesang als Mittel zum Zwecke der Charakterisierung des Helden. Erst Wagners dramatischer Genius hat auf der Grundlage seiner neuen Kunstform den Meistergesang als Kollektiverscheinung dramatisch gestaltet, hat das Neben- und Gegeneinander von Individuum und Masse und ihren Zusammenschluß zu einer höheren Einheit in großartiger Durchführung dargestellt.

Wagners „Meistersinger", die wie „Parsifal" und der „Ring" eine mehr als zwanzigjährige Entstehungsgeschichte haben, waren ursprünglich als Satyrspiel zum „Tannhäuser" gedacht, der ja auch einen Sängerstreit um die Hand eines Mädchens zum Gegenstand hatte. Aber die polemisch-ironische Grundstimmung des Dichters nach Vollendung des „Tannhäuser" hätte damals einen

---

[1]) Emil A. Gutjahr u. Fdr. Adolf Geißler, H. Sachs i. Leipzig, Festspiel i. 2 Aufzügen, Lpz. 1894.

[2]) Baberadt a. a. O. S. 63 ff.

tragischen Abschluß des neuen Dramas bedingt[1]). Fünfzehn Jahre später, als Wagner die alten Entwürfe in dreißig Tagen zu seinem Versdrama umgestaltete[2]), hatte er in seinem Wort-Ton-Drama eine eigene künstlerische Form gefunden und zugleich in der Philosophie Schopenhauers, in der gewaltigen Schöpfung des Ring-Zyklus und in dem tragischen Erlebnis mit Mathilde Wesendonk eine innere Vertiefung erfahren, die ihn nicht nur all die Wirrnisse während der folgenden Jahre der Ausarbeitung — von den Wiener Tristan-Enttäuschungen (1861) über die Verbannung aus München (1865/66) bis zu Minna Planers Tode (Anfang 1866) — siegreich überstehen, sondern die ihn auch die Gemütsphilosophie finden ließen, die für das neue Werk unerläßlich war: den Humor.

Wagners Lustspiel zeigt vielfache literarische Beeinflussung durch seine Vorgänger. Mit Hoffmanns „Meister Martin" hat es den Ritter, der durch Erfüllung besondrer Bedingungen eine Bürgerstochter gewinnt, und das Nürnberger Bürger- und Singer-Milieu gemeinsam[3]), das Wagner auch in der Hagenschen Novelle vorfand. Aus dem Deinhardsteinschen „Hans Sachs" ließen sich an Einzelheiten das Meditieren unter dem Blütenbaum, das zeitweilige Versagen der dichterischen Kraft bei Sachs sowie der starre Formalismus der übrigen Meister anführen, während die Motive der Preisstellung und des Handschriftdiebstahls auf desselben Dichters Drama „Salvator Rosa" zurückgehn, das seinerseits durch Hoffmanns Novelle von „Signor Formica" angeregt war. In Lortzings „Hans Sachs" haben wir wie bei Wagner ein zweites Liebespaar (Görg und Cordula)[4]),

---

[1]) Richard Wagner, Ges. Schr. u. Dicht., Lpz. 1871 ff., Bd. 4 S. 349 ff.

[2]) Januar 1862; Richard Wagner, Mein Leben, 2 Bd., München 1911, S. 714.

[3]) Im Capùzzi des „Signor Formica" von Hoffmann finden wir sogar den Beckmesser-Typus vorgebildet: einen Kunstnarren und verliebten Alten, der selbst der Durchprügelung beim nächtlichen Ständchen mit folgendem Straßenauflauf nicht entgeht; vgl. außer Wolzogen a. a. O. S. 394 noch Ettlinger in Kürschners R. Wagner-Jahrb. (Stuttgart 1886) S. 128.

[4]) Ähnlich Irmentraut und Georg im „Waffenschmied", der übrigens auch von Hoffmanns „Meister Martin" beeinflußt war; vgl. auch Welti, Lortzing u. Wagner, in Kürschners R. W.-Jahrb. S. 229—238.

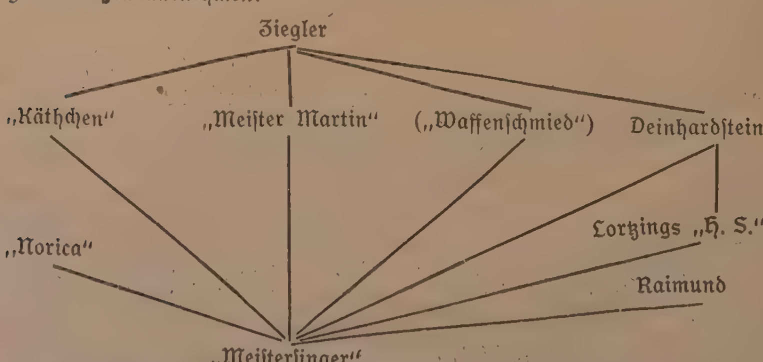
ferner, wie schon bei Deinhardstein, den Diebstahl eines Manuskripts, und weiter einen lächerlichen Nebenbuhler in Liebe und Poesie, die Begeisterung des Volkes für Sachs, selbst die humorvolle Auffassung des Schustergewerbes. Vielleicht kommt sogar Ferdinand Raimunds „Gefesselte Phantasie" mit ihrem Sängerkampf um die Hand Hermiones als Quelle Wagners in Betracht[1]).

Von wissenschaftlichen Hilfsmitteln hat Wagner, der einmal die Selbständigkeit seiner Dichtung betont[2]), nur Jacob Grimms Streitschrift über den Meistergesang, Wagenseil und in zweiter Linie die Darstellung des Meistergesangs bei Gervinus benutzt[3]).

Von den äußeren Ereignissen in Sachsens Leben hat Wagner nur wenig in seine Dichtung übernommen: seine Verwitwung, der Tod seiner Kinder werden erwähnt; und bei Wagner wie

---

[1]) E. v. Komorzynski nimmt (Euphorion Bd. 8, 1901, S. 340 ff.) als die Quelle für Wagners Quellen und zugleich für Kleists „Käthchen von Heilbronn" das Lustspiel „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person" (1790) von F. W. Ziegler an mit seinem Gegensatz und der Verbindung von Adel und Bürgertum. Auf Kleists Drama führt er auch das Wagnersche Motiv zurück, daß Evchen im Bilde des Königs David gleichsam den Ritter liebt, ehe sie ihn kennt — was ich nicht für notwendig halte: man denke nur an die ganz ähnlichen Vorgänge bei Senta und Elsa. Der Stammbaum des Wagnerschen Werkes würde sich also, alle Eventualitäten mit einbezogen (von den wissenschaftlichen Quellen ist hier natürlich abgesehen) folgendermaßen ausnehmen:



Zur Quellengeschichte des Wagnerschen Dramas vgl. jetzt besonders Roethe, Sitz.ber. d. Ak. d. Wiss., Berlin 1919, S. 673 ff.

[2]) R. Wagner, Briefe an M. Wesendonk, 32. Aufl., Berlin 1908, Nr. 128, S. 295; s. auch Mein Leben S. 794 f.

[3]) Mein Leben S. 360. 788.

in Wirklichkeit ist Sachs ein Lobsprecher des „liebseligen Ehestandes". Aber anders als der historische Sachs verzichtet Wagners Held auf einen zweiten Ehebund. Wichtiger sind die Abweichungen im Charakter des Meistersingers. Zwar besaß auch der geschichtliche Sachs (wie Goethes Gedichtheld) Liebe, Weltfrömmigkeit und Humor, aber er war nicht der naive Dichter, den „poetische Stimmung, Flieder, leise Melancholie" beherschen[1]). Seine intellektuelle und ethische Tiefe, sein Pessimismus, seine Selbstüberwindung, sein Begriff des Wahnes sind dem Nürnberger des 16. Jahrhunderts fremd; sie entstammen der Lebensphilosophie Wagners und Schopenhauers und sind an Hans Sachs ebenso anachronistisch wie die verwandten Eigenschaften von Wagners Tristan, Wotan und Parsifal. Und wie Goethes Helden so fehlt dem Wagners die religiöse und kirchliche Begeisterung.

Sachsens Stellung zu der Persönlichkeit und der ungezügelten Naturpoesie eines Stolzing, der, wie einst Folz, wie später Wagner selbst, durch seine neuen Begriffe von der Kunst das Entsetzen der berufsmäßigen Kunsthüter hervorrief, ist das des Vermittlers. Auch der historische Sachs vermittelte zwischen den Parteien unter den Nürnberger Meistersingern, und durch seine Bevorzugung weltlicher Stoffe sowie durch seine Annäherung an Klänge des Volksliedes trat er der Masse des Volkes näher als die übrigen Meister und verdiente sich andrerseits die Gegenliebe seiner Mitbürger.

Die Stellung von Wagners Sachs zur Kunst des Meistergesangs ist allerdings geschichtlich nicht ganz getreu: weder in seinem Mißtrauen gegenüber den anderen Meistern noch in seinem Appell ans Volk, noch in seiner Krönung der unzünftigen Kunst Walthers oder gar in seinem Kampfe mit der dichterischen Eingebung, die sich nicht zwingen lassen will. Der historische Sachs betrieb auch seine Kunst im wesentlichen als Handwerk, und es fiel ihm nicht ein, sich abseits der übrigen Meistersinger zu stellen. Wagner stellte seine Hauptfigur aus dramatischen Gründen über die Masse seiner Dichterkollegen, ohne diese letztern aber allzusehr zu schädigen: es sind wackere, wenn auch beschränkte Leute, die sich einer Belehrung zum Bessern nicht unzugänglich zeigen.

[1]) vgl. E. v. Schrenk, R. Wagner als Dichter, München 1913 S. 165ff.

Wenn sie sich gegen Sachsens Anrufung des Volkes, wenn Beckmesser sich gegen seines Nebenbuhlers „Gassenhauer" wendet, so entsprach dies sehr wohl der exklusiven Stellung des Meistergesangs Die Namen der Meister fand Wagner bei Wagenseil (S. 515), und es verschlug ihm nichts, daß Folz und Schwarz in Wirklichkeit durch anderthalb Jahrhunderte getrennt lebten.

Nur in Beckmesser haben wir es vielleicht mit einer historischen Ungerechtigkeit zu tun. Von Belang ist hierbei freilich nicht ein Vergleich mit dem historisch belegten, aber wenig greifbaren Meistersinger dieses Namens, sondern nur die Frage, ob Beckmesser als Typus geschichtliche Wahrheit hat. Die Niedrigkeit seines Charakters kommt für diesen Gesichtspunkt nicht in Betracht; aber birgt seine künstlerische Unzulänglichkeit nicht eine Ungerechtigkeit? Gewiß sahen viele Meisterlieder des 16. Jahrhunderts nicht besser aus als Beckmessers Ständchen oder seine Parodie des Preisliedes. Besonders kraß und ungerecht wirkt all dieses und zumal das possenhafte Auftreten des Merkers auf der Festwiese aber nur deshalb, weil Wagner die übrigen Meister und an erster Stelle Hans Sachs veredelnd über die geschichtliche Wirklichkeit hinausgehoben hat, während er die künstlerische Idealisierung Beckmessers in umgekehrter Richtung vornahm. Die Erklärung für diese gegensätzliche Behandlung liegt natürlich in dem dramatischen Bedürfnis nach einer Kontrastfigur zu Hans Sachs.

Das Kolorit von Wagners Drama, dessen Handlung um die Mitte des 16. Jahrhunderts spielt, ist dem 1697 erschienenen Buche Wagenseils entnommen. Inwieweit decken sich nun Wagenseils Angaben mit den Gebräuchen des 16. Jahrhunderts? Zunächst: von den 41 Meisterweisen, die Wagner anführt, sind mindestens 19 später entstanden als zur Zeit der Handlung des Dramas[1]). Was sodann die Katharinenkirche als Schauplatz der Meisterschule betrifft, so lesen wir in den Protokollen: „Anno 1620 den 19 marcy hat Steffen Angerer das erste mal bei sanct Katharina singschul gehalten"[2]). Auch hatte sich die Zahl der Merker um eine Person vermehrt. Die sonstigen Abweichungen

---

[1]) Das geht aus den von Drescher herausgegebenen Nürnberger Meistersinger-Protokollen von 1575—1689 (Tübingen 1897, 2 Bde.) hervor.

[2]) a. a. O. Bd. 1 S. 211.

von den geschichtlichen Gepflogenheiten, die wir bei Wagner bemerken, waren beabsichtigt: das Gemerk ermangelt bei Wagner des Tisches und der Bänke, denn er hat, wiederum aus dramatischen Gründen, nur einen Merker statt drei oder vier. Den kanzelartigen Singstuhl vereinfacht Wagner zu einem erhöhten Lehnstuhl. Vor allem aber vermengt er die Bräuche des Freisingens mit denen des Hauptsingens; seine „Freiung" ist zwar insofern historisch getreu, als in ihr ein extraneus auftreten durfte, dem auch die Wahl zwischen weltlichen und geistlichen Stoffen gelassen wurde; aber die Auslassung des Publikums und die Beibehaltung des Merkers sind dem Hauptsingen entnommen. Die gröbste Abweichung von der geschichtlichen Möglichkeit stellt aber die Behandlung dar, die Walther von den Meistersingern zuteil wird: nur wenige der vorgeschriebenen Fragen werden an ihn gestellt (andere werden in Davids Belehrung an den Ritter angeführt), und Walther wird zum Meister gekrönt, ohne die niederen Stufen dichterischer Kunstübung durchlaufen zu haben[1]). Sein Adel war dagegen kein Hindernis in den Augen der Meister (vgl. die Einleitung dieser Schrift). An kleineren Anachronismen seien das Singen von Meistern auf den Straßen (Beckmesser), das ja verboten war, sowie das Begleiten der Gesänge auf der Laute und schließlich die Koloraturen angeführt, die damals in dieser Form noch nicht existierten[2]).

Die Tabulatur Wagenseils unterscheidet sich zwar in einigen Dingen von den Tabulaturen Sachsens und Puschmans, die Wagner vielleicht aus chronologischen Gründen hätte bevorzugen sollen; doch konnte er nie die Absicht haben, die seinem Werk eingefügten Meisterlieder den Vorschriften der Schule genau anzupassen. Schon der Vers des 16. Jahrhunderts war einer modernen Nachahmung unzugänglich; auch trotz Puschmans Forderung, man solle so skandieren, „wie man rett auch sagt vnd spricht", wurden überall die Silben nur gezählt[3]), eine Methode, die Wagner nur in Beckmessers Lied parodistisch anwendet; und

---

[1]) Wagenseil S. 542 ff.

[2]) Nagel a. a. O. S. 209; vgl. Mey. Der Meistergesang in Gesch. u. Kunst, 2. Aufl. Lpz. 1901, S. 379 Anm.

[3]) G. Münzer, Das Singebuch des A. Puschman, Lpz. 1907, S. 94 f., Einl. S. 7.

wenn Sachsens kritische Worte an Beckmesser „Mich dünkt, 'sollt' passen Ton und Wort" mangelnde Übereinstimmung von Melodie und Satzakzent rügen, so hätte ein derartiger Tadel dem Sachs des 16. Jahrhunderts gewiß ferngelegen[1]).

Von den Verstößen gegen die Tabulatur in den Liedern des Dramas seien hier nur die genannt, die regelmäßig begangen werden. Dies sind erstens die „Klebsilben", die Zusammenziehung zweier Wörter, wie sie in den Formen „am", „vom", „zum", „ins" usw. dem Neuhochdeutschen durchaus vertraut sind; zweitens der Fehler „keine Blumen oder Koloratur", der mit Ausnahme des Schusterliedes und des Ständchens gleichfalls alle Lieder betrifft; drittens der Fehler „Veränderung der Töne", von dem mit Ausnahme des Beckmesser-Liedes kein Lied frei ist, d. h. die beiden Stollen eines Gesätzes oder die einzelnen Gesätze eines Bars tragen verschiedene Melodien; und endlich „zween Reimen oder Vers in einem Athem", d. h. Mangel der Pause zwischen zwei Reimzeilen: im Meistergesang bedeutet ja der Reim für die Melodie stets einen Halt (s. ob.)[2]).

Zwei Dinge seien noch kurz angemerkt. Die Lieder Walthers, der sich ja auf seinen Namensvetter von der Vogelweide als Lehr-

---

[1]) An einzelnen Unstimmigkeiten seien die folgenden angemerkt: „Meistersinger" S. 241 f. (Ges. Schr. Bd. 7.) wird die Struktur eines Meisterliedes richtig angegeben, S. 323 aber wird in dem Verse „seht, wie der ganze Bar gelang" der Terminus „Bar", der das ganze Gedicht bezeichnet, fälschlich für Gesätz, Strophe, gebraucht (ähnlich durch Kothner in seiner Regelverlesung). S. 338 steht gar „Vers" für „Gesätz", und in den Worten Kothners (S. 241 f.) „Ein jedes Meistergesanges Bar stell' ordentlich ein Gemäße dar aus unterschiedlichen Gesetzen, die Keiner soll verletzen" deutet nicht nur die falsche Schreibung von „Gesätz", sondern auch das Bild des Verletzens auf eine augenblickliche Verwechslung mit „Gesetz", lex; S. 213, dagegen ist das Wort richtig geschrieben. Schließlich hat Wagner wie bei den Namen der Töne so auch bei den Bezeichnungen der Fehler gegen die Tabulatur einiges Neue erfunden: Ausdrücke wie „falsche Zahl" (S. 246), „Reim am falschen Orte", „verkehrt" „verstellt", „Schrollen", „Überfall" (S 250) finden sich bei Wagenseil nicht vor. Wenn Wagner ferner die Forderung Wagenseils S. 522: „Zuletzt kommt wieder ein Stoll oder Theil eines Gesätzes, so der vorhergehenden Stollen Melodie hat" unberücksichtigt ließ, so folgte er hierin nur der großen Mehrzahl der Meistergesänge selbst, wie er auch bei Grimm (S. 46) finden konnte.

[2]) Vgl. noch P. Runge, Die Sangesweisen der Kolmarer Hs., Lpz. 1896, S. XII; Wagenseil S. 532.

meister beruft, sind technisch in der Tat Vertreter des alten Minnesangs, insofern ihr Abgesang an Ausdehnung zwischen dem einfachen Stollen und dem gesamten Aufgesange steht; hierdurch unterscheiden sie sich vorteilhaft von den unverhältmäßig langen Abgesängen vieler Meisterlieder. Und ferner: Sachs beruft Beckmesser an vielen Stellen, die wohl Verstöße gegen die moderne deutsche Prosodie, aber keine solche gegen die Tabulatur der Meistersinger darstellen; er rügt auch seine Koloraturen, wohl deshalb, weil sie nicht am Ende des Satzes stehn: doch gestattete die Tabulatur ihre Anbringung an jeder Stelle des Liedes.

Alle diese Wagnerschen Abweichungen von den Regeln des 16. Jahrhunderts ändern aber nichts an der dramatischen Bedeutung der eingelegten Lieder: sowohl Walther mit seinem „Fanget an!" wie Beckmesser mit seinem Ständchen hätten auch bei genauem Merken nach den alten Vorschriften versungen. Demselben Schicksal wäre aber auch Walther mit seinem Preislied verfallen, dem man zudem vielleicht den Vorwurf der „blinden Meinung" sowie des Mangels an straffer Disposition gemacht hätte[1]). Der stärkste Anachronismus besteht aber, wie gesagt, in der Krönung des nicht zünftigen Walther.

Dagegen hat Wagner das allgemeine historische Kolorit durchaus getroffen; in sprachlichen Antiquitäten, die er aus der Lektüre Hans Sachsens und mehr noch Luthers schöpfte, und der freien Nachschöpfung altertümlicher Formen und Wortführungen zeigt er eine glücklichere Hand als die meisten übrigen Hans Sachs-Dichter; in den Liedern ist die Weitschichtigkeit und Kurzzeiligkeit der alten Meistergesänge gut getroffen, und auch in musikalischer Beziehung lassen sich nicht nur die Koloraturen (wenn sie vielleicht auch nicht genau in die Mitte des 16. Jahrhunderts passen), sondern selbst einzelne Motive fast übereinstimmend in alten Meistertönen nachweisen[2]). Und sogar die trocken auf-

---

[1]) Vgl. Cyriacus Spangenberg, Von der Musica und den Meistersängern, hrsg. durch Ad. v. Keller, Stuttg. 1861, S. 165.

[2]) Curt Mey a. a. O. S. 379 Anm. Meys mit unvornehmer Polemik überreich belastetes Buch hat durch Drescher i. d. Deutschen Lit.ztg., Jahrg. 23 (1902) Sp. 1343—1347 eine scharfe, aber gerechte Ablehnung erfahren; die Rezension von R(ichard) B(atka) im Kunstwart, Bd. 14, S. 463 f. ist weit milder. Übrigens steht mit der angeführten Behauptung Meys in Widerspruch Goedekes Bedauern (Gött. gel. Anz. St. 29, 1872, S. 1147), daß R. Wagners Oper kein Motiv aus den Tönen der alten Dichter zu nutzen gewußt habe.

zählende Tabelle der Meistertöne im ersten Akt entspricht, mag sie dramatisch noch so sehr beanstandet werden[1]), trefflich dem Charakter vieler scholastischer und protestantischer Meisterlieder.

Wagners Drama, das uns zugleich mit Hans Sachs, dem hervorragendsten Vertreter der Meisterkunst, wie mit dem Durchschnitt der Kunstbeflissenen bekannt macht, das in Walther einen jungen Dichter hinstellt, der die eingerostete alte Kunstübung zu neuem Leben erweckt, malt das umfassendste poetische Bild des Meistergesangs, das unsre Literatur besitzt. Und wir lernen in ihm die Meister nicht nur als Sänger, sondern ebenso in ihrem Berufe kennen: wir treten in Sachsens Schusterwerkstatt ein, und wir erblicken ihn und seine Sangesgenossen inmitten ihrer Zünfte. Auch die sittliche Aufgabe der edlen Kunst, die Bürger über die kleinen Sorgen des Altags, über „Kindtauf', Geschäfte, Zwist und Streit" in eine idealere Sphäre zu erheben, in der sogar die Schranken zwischen Gewerken, Zünften und Parteien fallen[2]), wird bei Wagner aufgezeigt; und Sachsens letzte Ansprache, halb an das Nürnberger Volk, halb ad spectatores gerichtet und den Epilogen des Ehrenholds in Hans Sachsischen Schauspielen vergleichbar[3]), betont den nationalen und kulturellen Beruf, für den der Meistergesang — so meint Sachs — vielleicht dereinst bestimmt sein möchte. Und wie prächtig trifft die Musik den Charakter des Milieus, von der imposanten Behäbigkeit des Meistersinger-Marsches bis zur humorvollen Parodie des Beckmesser-Ständchens[4]). Das ganze 16. Jahrhundert mit seinem Idealismus und seiner bürgerlichen Beschränktheit erscheint in den drei Akten dieses Lustspiels, das zugleich eines der großen Kulturdramen unserer Literatur ist.

---

[1]) Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, 2. Aufl., 2. Bd. (Lpz. 1902, S. 193 f.

[2]) Diese Auffassung von der Gemeinschaft der Meister als einer Zunft über den Zünften trat in den ersten Fassungen des Wagnerschen Dramas noch deutlicher hervor: vgl. R. Wagner, Entwürfe zu „Die Meisters. v. N.", „Tristan und Isolde", „Parsifal", Lpz. 1907, S. 93.

[3]) s. Bulthaupt a. a. O. S. 221.

[4]) ebenda S. 222 u. ö.

Lebenslauf.

Ich, Rolf Felix Weber, wurde am 31. März 1889 zu Königsberg i. P. geboren als Sohn des Buchhändlers Max Weber und der Schriftstellerin Adelheid Weber, geb. Brüß. Ich besuchte das Bismarck-Gymnasium zu Wilmersdorf bei Berlin, das Großherzogliche Realgymnasium zu Ludwigslust in Mecklenburg und das Gymnasium zu Friedenau bei Berlin. Von Ostern 1907 bis 1911 studierte ich in Berlin Germanistik, Geschichte, Philosophie und Latein. Ich hörte u. a. Vorlesungen der Professoren und Dozenten Breysig, Hans Delbrück, Dessoir, Erdmann, Frischeisen-Köhler, Harnack, Herrmann, Hirschfeld, Lenz, Eduard Meyer, Richard M. Meyer, Paulsen, Riehl, Roediger, Roethe, Dietrich Schäfer, Schiemann, Erich Schmidt, Schmoller, Tangl, Vahlen, von Wilamowitz-Moellendorf, Wölfflin. Ich nahm teil an Übungen der Herren Delbrück, Erdmann, Krabbo, R. M. Meyer, Norden, Roediger, Roethe, Roloff, E. Schmidt, van de Wijer. Von 1909—1911 war ich ordentliches Mitglied des Germanischen Seminars. Im Sommer 1912 bestand ich das Staatsexamen in Deutsch, Geschichte und Latein. Vom Herbst 1912—1913 war ich als Seminarkandidat am Kgl. Friedrichs-Gymnasium zu Frankfurt an der Oder tätig. Die mündliche Doktorprüfung legte ich am 31. Juli 1913 ab. Zweieinhalb Monate später erhielt ich vom Preußischen Kultusministerium Urlaub, um als Lektor an der University of Pennsylvania zu Philadelphia in den Vereinigten Staaten Vorlesungen über deutsche Literatur und Stilistik zu halten. Durch den Krieg in Amerika festgehalten brachte ich die vier Jahre von 1914—1918 als Dozent des Deutschen am Rice Institute zu Houston, Texas, zu. Im Januar 1920 kehrte ich in die Heimat zurück und wurde vom April d. J. ab vom Provinzial-Schulkollegium als Studienassessor der städtischen Realschule in Eberswalde überwiesen.

Für die Anregung zur vorliegenden Arbeit sowie für stete Förderung während ihrer Ausführung bin ich Herrn Professor Roethe tief verpflichtet.

Berichtigungen.

S. 8 Z. 16 *lies* Sächsischer
S. 34 Z. 1 *lies* Vergil
S. 35 Anm. 2 *lies* Benedikt
S. 36 Z. 19 *lies* daß
S. 39 Anm. 4 *lies* Tierfabeln . . ,Abh. d. Berl. Ak.
S. 40 Anm. Abs. 3 Z. 5 *lies* Lützelberger
S. 46 Z. 8 *lies* noch
S. 53 Z. 19 *lies* Jahrhunderts
S. 56 Z. 17 *lies* Herzensbedürfnisses
S. 59 Z. 3 *lies* zusamen
S. 59 letzte Zeile *ergänze:* wenn er etwa das zweideutige Verhalten des „treuen Freundes"
Statt Puschmann *lies* Puschman